Studii de muzicologie

vol. V

Scanned with OKEN Scanner

STUDII DE MUZICOLOGIE

vol. V

Ingrijitor de ediţie
CORNELIU BUESCU

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
Bucureşti, 1969

Scanned with OKEN Scanner

PETRE BRÂNCUŞI

Muzica românească de azi

— Sinteze şi perspective —

Scanned with OKEN Scanner

Muzica românească de azi

Sinteze și perspective

Sub semnul marilor prefaceri de anvergură care au avut loc după eliberarea țării de sub jugul fascist, cultura muzicală românească a dobîndit o strălucire deosebită. Realizările epocale obținute de poporul nostru sub conducerea Partidului Comunist Român au găsit un puternic ecou în conștiința muzicienilor care văd în ele, întruchipate firesc, mărturiile elocvente ale stadiului de civilizație atins de societatea noastră și în același timp însuflețitoarele perspective luminate și amplificate de razele arzătoare ale României viitoare.

Opera de edificare a socialismului, marile bătălii duse pentru victoria revoluției socialiste au avut o puternică înrîurire asupra întregii culturi, au determinat mutații fundamentale în evoluția creației și vieții noastre artistice.

Muzica românească de azi reprezintă sinteza nobilei tradiții a culturii artistice din trecut, crescută și hrănită din minunata comoară de balade și doine, colinde, hore și cîntece. Patrimoniul artistic al trecutului exprimă în viers și vers particularitățile morale ale poporului român, noblețea, sensibilitatea, prospețimea și vigoarea sa spirituală. Acest tezaur de neprețuit, a cărui faimă a trecut de mult hotarele țării, a fost continuu împrospătat și amplificat de înaintașii muzicii românești care au participat cu intensitate la momentele de seamă ale istoriei țării noastre : lupta pentru eliberarea națională și socială, înfăptuirea Unirii, crearea statului național unitar, cucerirea independenței. Evocînd în creații vibrante idealurile de progres ale vremii lor, inspirîndu-se din frumusețea peisajului românesc, fundamentîndu-și creația pe limbajul folcloric, compozitorii înaintași și-au înscris definitiv numele în marea cronică a istoriei patriei noastre.

Experiența de creație acumulată și verificată de înaintași în contactul permanent cu publicul a fost amplu sintetizată și înălțată la nivelul valorilor perene ale muzicii de genialul compozitor român George Enescu — cel ce a transfigurat cu fidelitate firea și sensibilitatea poporului nostru în opere de o inegalabilă valoare artistică. *Poema română*, cele două *Rapsodii* — în *la* major și în *re* major, *Simfoniile* și îndeosebi

Scanned with OKEN Scanner

a *III-a* şi cea de cameră, *Sonata a III-a pentru pian şi vioară în caracter popular românesc,* suitele instrumentale, opera *Oedip,* poemul *Vox Maris,* lucrările dedicate ansamblului instrumental de cameră se situează la un înalt nivel de cugetare şi elaborare, reprezentînd un remarcabil aport la afirmarea muzicii româneşti pe planul valorilor artei universale. Sub înrîurirea lui Enescu se afirmă alţi reprezentanţi de seamă ai muzicii româneşti care au desfăşurat o amplă şi rodnică activitate în vederea consolidării şcolii naţionale de compoziţie, democratizării vieţii muzicale, studierii ştiinţifice a folclorului, ridicării nivelului activităţii concertistice, îmbunătăţirii învăţămîntului muzical. Printre aceştia un rol decisiv în afirmarea conceptului modern al culturii muzicale româneşti l-au avut : Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, Alfred Alessandrescu, Sabin Dragoi, George Breazul, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Zeno Vancea şi alţii.

Alături de Enescu, aceşti compozitori au pus bazele muzicii noastre moderne, au contribuit la afirmarea definitivă a conceptului de şcoală naţională de compoziţie, cu acel limbaj specific alimentat din sursele multilaterale ale folclorului rural sau urban. Trăsăturile naţionale ale operelor de artă scrise în anii interbelici exprimă cîştigurile calitative ale culturii noastre muzicale, contribuţia remarcabilă la afirmarea fenomenului artistic autohton.

Alimentîndu-se din aceste izvoare multilaterale, creaţia muzicală românească actuală s-a afirmat în contextul cultural universal prin vigoarea şi originalitatea ei, prin bogăţia spirituală în care răzbate cu intensitate o sinceră şi puternică vibraţie, mesajul aspiraţiilor de azi ale poporului. Sintetizînd această tendinţă fundamentală a muzicii româneşti contemporane, tovarăşul Nicolae Ceauşescu — secretar general al C.C. al P.C.R. — spunea cu prilejul Adunării generale a compozitorilor şi muzicologilor din decembrie 1968 : „A continua această nobilă tradiţie militantă a muzicii noastre, în condiţiile epocii desăvîrşirii socialismului — ce întrece în măreţie şi strălucire toate epocile anterioare din istoria poporului român — este o înaltă îndatorire de cinste pentru toţi compozitorii din România. Creînd opere artistice impregnate de suflul dinamic, revoluţionar al socialismului, în care să răsune cu putere ecoul aspiraţiilor de azi ale poporului, compozitorii noştri îmbogăţesc nu numai tezaurul culturii noastre naţionale, ci şi patrimoniul artei universale. Ceea ce conferă prestigiu şi autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte naţiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internaţional este nu imitarea sau copierea unor curente sau şcoli «la modă» în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalităţii psihice şi morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufleteşti, a ţelurilor supreme, cărora îşi consacră elanul şi forţele creatoare".

Creaţia muzicală românească s-a dezvoltat în anii de după eliberare pe un drum ascendent, ea a cunoscut o continuă îmbogăţire şi di-

Scanned with OKEN Scanner

versificare tematică şi stilistică, a înregistrat o progresivă şi revelatoare culminaţie — rezultat firesc al participării nemijlocite a creatorilor la opera de înfăptuire a comandamentelor fundamentale ale societăţii socialiste. Desigur, evoluţia muzicii noastre nu a fost ferită de momente infertile, de minusuri, de tendinţe infructuoase, parte dintre ele datorate unor concepţii estetice unilaterale, dogmatice, subiectivismului sau trivialităţii proletcultiste.

Sub îndrumarea clarvăzătoare a partidului, frontul nostru componistic a învins însă aceste neajunsuri, fapt de esenţială însemnătate în afirmarea neîngrădită a tuturor talentelor, a preferinţelor stilistice.

Bogăţia de sensuri şi constanţe a artei noastre componistice se relevă în toate genurile creaţiei muzicale, este rezultatul aportului de preţ adus de cei mai de seamă compozitori la înflorirea materială şi spirituală a patriei socialiste, la ridicarea vieţii spirituale a maselor.

Tabloul bogat al personalităţilor artistice care s-au afirmat în creaţia simfonică şi de muzică de cameră pune pregnant în evidenţă vitalitatea, claritatea şi consistenţa unor remarcabile contribuţii la îmbogăţirea tezaurului artei noastre naţionale.

Receptivi la prefacerile înnoitoare, muzicieni ca: Mihail Jora, Paul Constantinescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Sabin Dragoi, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Capoianu, Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Radu Paladi, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Dumitru Bughici, Doru Popovici, Mircea Istrate, Adrian Raţiu, Dan Constantinescu şi mulţi alţii, din rîndurile cărora nu poate fi omisă cea mai tînără generaţie de compozitori, au adus o contribuţie de seamă la extinderea orizontului de sensibilitate al publicului nostru, la prospectarea unor zone de fond ale materiei sonore, care — în perspectiva timpului — apare structurată şi retopită fie în forme tradiţionale, fie în construcţii ce nu mai ţin seama de legile clasice ale discursului muzical, tendinţă frecvent întîlnită în creaţia compozitorilor tineri.

Evoluţia stilistică a creaţiei simfonice şi de muzică de cameră, reînnoirea tehnică, coloristică şi implicit expresivă a fost, în bună măsură, ferită de abstractizarea excesivă a limbajului, de crize şi renegări — fenomene prezente uneori în muzica universală contemporană. Aportul creator valoros al compozitorilor români, aport cunoscut şi apreciat elogios peste hotare, constă în simţul echilibrului şi al măsurii, în originalitatea şi prospeţimea pe care le degajă cele mai reprezentative opere scrise în această perioadă de maximă efervescenţă creatoare. Lucrările izvorîte dintr-o intensă vibraţie se disting prin expresia, profunzimea de gîndire, prin unitatea de concepţie care călăuzeşte activitatea creatorilor noştri. Conceptul melodic, modal, armonic, polifonic şi arhitectonic — elemente fundamentale ale gîndirii muzicale, au fost continuu

Scanned with OKEN Scanner

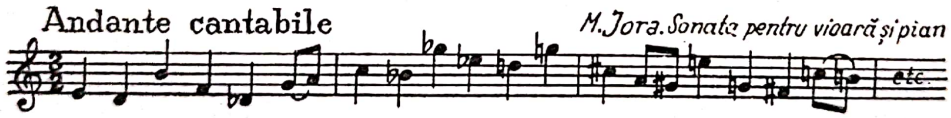
adîncite și diversificate, fapt care a determinat un nou discurs simfonic sau cameral, de o mai mare libertate și consistență. Extinderea ariei gîndirii artistice — în contact cu realizările de seamă ale muzicii universale contemporane — a făcut posibilă apariția unor lucrări care însumează un mare rafinament în exploatarea materiei sonore. Complexitatea mijloacelor de expresie utilizate în lucrările mai recente, caracterul deosebit de concentrat al muzicii, sensul aforistic pe care îl degajă noul discurs tematic reprezintă aspecte noi ale culturii noastre muzicale, distinctive în ansamblul fenomenului artistic contemporan.

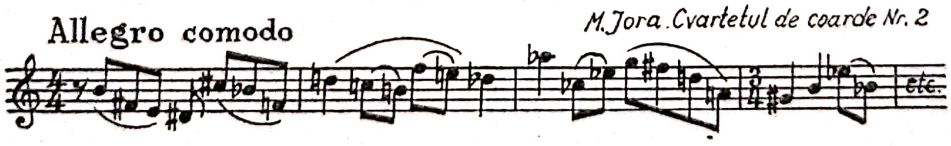
Atît lucrările scrise în forme tradiționale, cît și cele structurate pe baza coordonatelor arhitectonice noi conțin numeroase puncte comune sau apropiate de trăsăturile esențiale ale folclorului românesc. Unele dintre lucrările bazate pe conceptul dodecafonic-serial, aleatoric sau pe organizarea matematică a discursului sonor vădesc afinități cu ritmica sau intervalica folclorică. Asemenea elemente de proveniență tradițională sînt mai greu sesizabile pe cale strict auditivă, dar analiza partiturilor le relevă cu prisosință. Valoarea lor nu rezidă însă în gradul de autenticitate folclorică (autorii unor asemenea lucrări nu și-au propus astfel de obiective), ci în primul rînd ele se disting printr-o incantație sonoră specifică, prin elemente proprii de stil care nu contrazic o anumită tensiune specifică epocii noastre.

Pentru a ilustra unele dintre coordonatele stilistice ale creației românești contemporane, ne vom referi, în cele ce urmează, la cîteva exemple extrase din partituri.

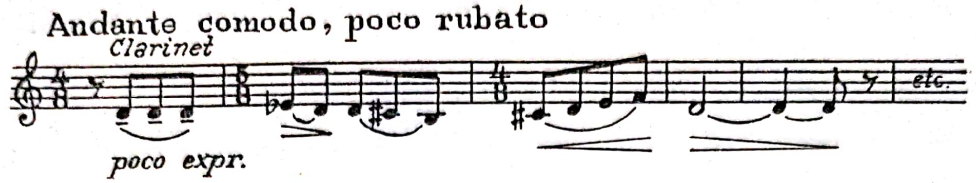
Continuarea tradiției nu reprezintă un scop în sine ; orientarea aceasta izvorăște din nevoia de a tălmăci cît mai fidel lumea spirituală a culturii noastre muzicale.

Structura melodică a unor lucrări scrise în forme tradiționale se caracterizează prin înlănțuirea unor intervale mari, existente în limbajul folcloric sau extrase din resursele expresive ale acestuia :

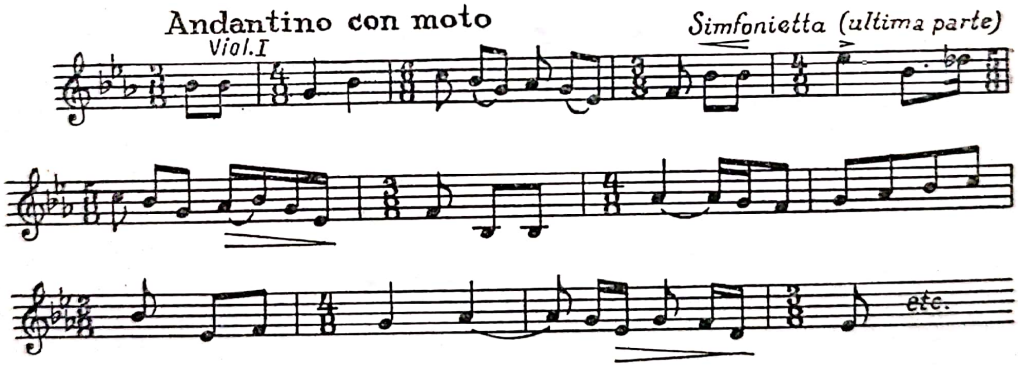




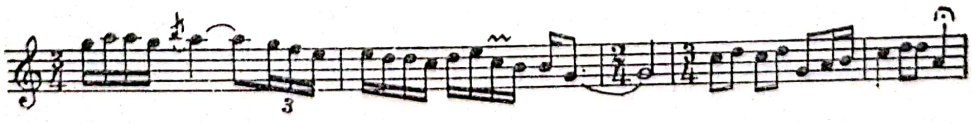
Celule melodice extrase din zonele emoționale ale doinei sînt larg utilizate în *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu :



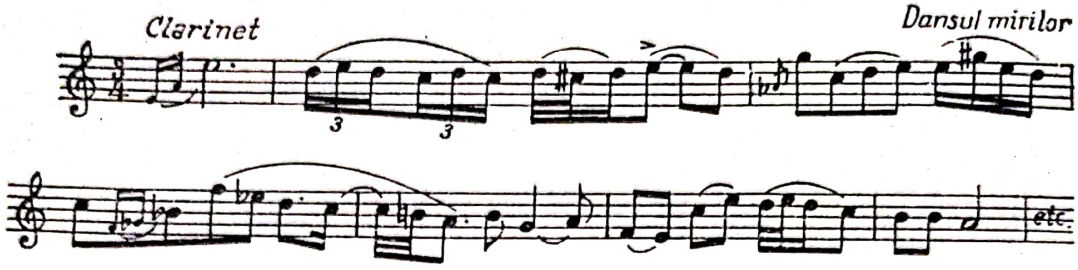
Succesiunea unor celule ritmice atipice, transfigurate din formule ritmice cu caracter folcloric, este prezentă în lucrările lui Ion Dumitrescu :



În *Concertul pentru orchestră de coarde*, Sigismund Toduță recurge la prelucrarea ciclică a etosului de proveniență folclorică :

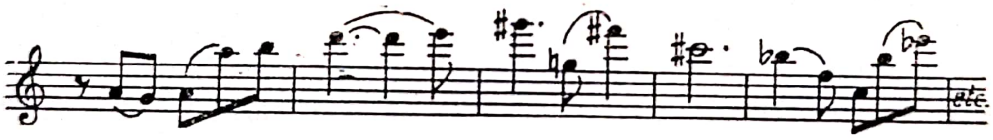


Structura melodică liberă, de tip improvizatoric, domină unele pagini ale suitelor simfonice din baletul *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora :

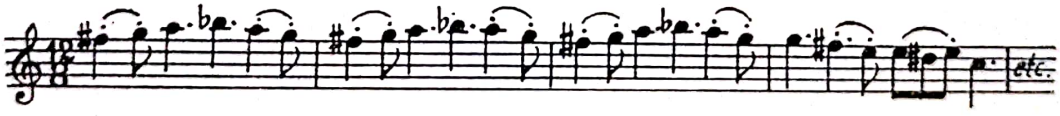


Rezonanțele spiritualității românești, zonele emoționale caracteristice epocii noastre sînt sesizabile în majoritatea lucrărilor scrise de compozitori ce s-au afirmat plenar în ultimii 10—15 ani, precum și în partiturile date la iveală de cea mai tînără generație de compozitori : Alexandru Hrisanide, Gheorghe Costinescu, Corneliu Cezar, Dan Georgescu, Nicolae Brînduș, Ștefan Zorzor, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Irina Odăgescu, Lucian Metianu, Octavian Nemescu, Gheorghe Draga, Dan Voiculescu, Costin Miereanu, Vasile Spătărelu și alții.

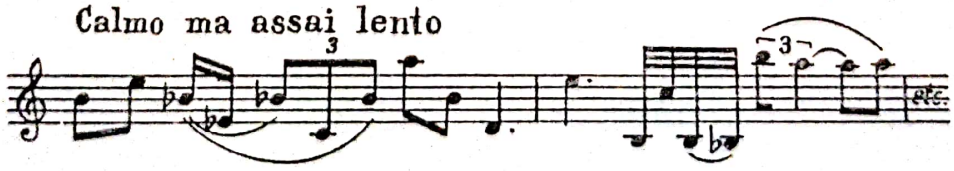
Sursele de pornire în constituirea discursului muzical sînt extrem de variate. Pascal Bentoiu, de exemplu, în *Concertul pentru vioară și orchestră* apelează la un ambitus de maximă extindere în profilarea melodicii solistului :



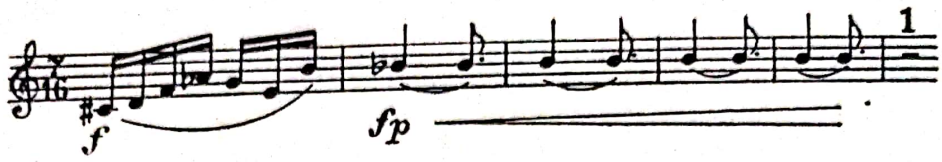
În ultima parte a *Concertului pentru violoncel și orchestră,* Anatol Vieru recurge la o melodie autentic populară :



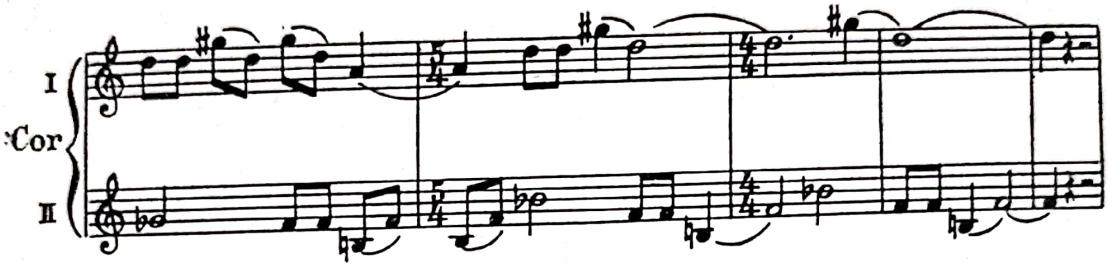
Alexandru Hrisanide, în *Sonata pentru clarinet și pian,* utilizează formule specifice ritmului *parlando rubato :*



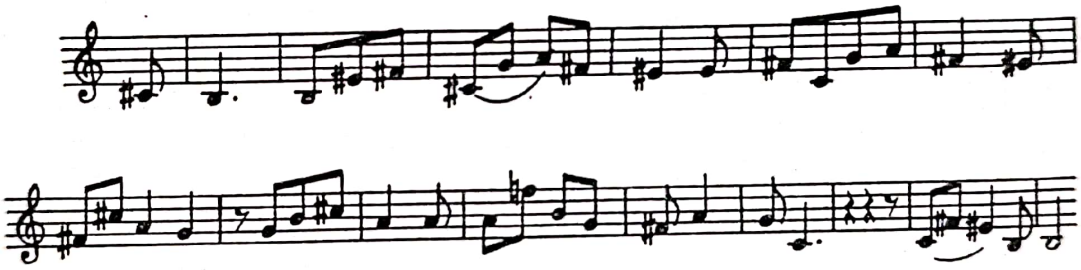
În *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah întîlnim o scriitură de esență modală :



Limbajul modal cu numeroase elemente polifonice caracterizează *Suita pentru instrumente de suflat, de percusiune și cor de copii* de Liviu Glodeanu :



Moduri inventate sînt prezente în cantata *Chipul păcii* de Aurel Stroe :



Pornind de la motivul introductiv al *Simfoniei I* de George Enescu, Cornel Țăranu, în *Simfonia brevis,* serializează discursul muzical ; principiul organizării seriale îl regăsim în *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu, iar *Cantata nr. 1,* a aceluiași compozitor, se caracterizează prin modalismul apropiat de stilul lui Messiaen ; sugestii modale sînt evidente și în *Opt piese mici pentru pian* de Vasile Herman, în *Nocturna pentru orchestră* de Ștefan Zorzor, în *Concertul pentru flaut și orchestră* de Liviu Glodeanu, în *Alb și negru* de Corneliu Dan Georgescu, precum și în lucrările scrise de Myriam Marbé, Mircea Istrate etc.

Este neîndoios că nu căutările în sine de limbaj sau efectele sonore gratuite contribuie la reînnoirea stilistică a muzicii simfonice și camerale. Elementele noi se evidențiază în egală măsură atît pe planul experiențelor de limbaj, cît și pe planul gîndirii artistice angajate în transmiterea cu generozitate și înflăcărare a unor puternice trăiri emoționale.

Scanned with OKEN Scanner

Zonele noi de expresie pot fi raportate la anumiți parametri ai discursului muzical (ritm, intervalică, intensitate, mod de atac), fapt care atestă dorința firească a compozitorilor de afirmare a unor puncte de vedere personale în cîmpul muzicii contemporane. Elementele noi de tehnică componistică, specifice muzicii avangardiste, sînt mînuite cu abilitate mai ales de generația tînără de compozitori. Creația denumită impropriu „avangardistă", se caracterizează printr-un anumit ton de violență, dar și prin febrile căutări care, atunci cînd depășesc stadiul pur experimental sau precreator, pot contribui la diversificarea peisajului componistic.

Concepută în forme tradiționale sau bazată pe schemele muzicii avangardiste, creația simfonică și de cameră a tuturor generațiilor vădește aderarea compozitorilor la principiile estetice comune care călăuzesc activitatea realelor talente, nelegate de mode efemere. S-au produs mutații importante în interiorul discursului muzical, mutații determinate de apropierea și fuziunea dintre arte, fără ca prin aceasta existența autonomă a muzicii să fie periclitată. Gîndirea modală complexă, procedeele de serializare și cromatizare modală, apelarea la unele trasee geometrice în micro sau macro-structură au determinat evoluția muzicii spre formele deschise care poartă amprenta unor subtilități de mare rafinament.

În perioada aceasta au apărut și o serie de lucrări nesemnificative, golite de substanță și emoție, care trădează mimetismul, uniformitatea stilistică, manierismul sau banalul. În ciuda acestor fenomene trecătoare, creația simfonică și camerală se dezvoltă pe fondul fertil al sugestiilor oferite de tradiția înaintată a muzicii noastre, în contact permanent cu valorile autentice ale artei universale. Direcțiile stilistice afirmate în ultima vreme nu contrazic etapele anterioare ale culturii noastre muzicale, nu anihilează raporturile de filiațiune cu tradiția organic constituită cum greșit se afirma în trecut. Tot atît de eronat a fost și punctul de vedere care încerca să demonstreze ideea de opoziție între generații, să ierarhizeze valorile pe criteriul afinităților stilistice, grupînd arbitrar compozitorii în „tradiționaliști" și „avangardiști" Exagerările tradiționaliste sau avangardiste, absolutizarea unor sisteme închise, pozițiile estetice lipsite de fermitate sau oscilante au provocat uneori confuzii și erori în afirmarea nestînjenită a individualităților componistice. Este știut însă că, în climatul actual de emulație, problematica muzicii simfonice și de cameră apare întregită prin contribuțiile tuturor generațiilor de compozitori, că nu pot fi trecute neobservate numeroasele aspecte înnoitoare referitoare la limbajul armonic complex, la cromatizarea intensă a liniei melodice, la lărgirea considerabilă a conceptului tonal, la polifonizarea discursului muzical — particularități atît de evidente ale multor partituri aparținînd generației mai vîrstnice de muzicieni, contestate uneori, pe nedrept, în diferite reviste și publicații. Ei au dat la iveală lucrări consistente, străbătute de o puternică vibrație interioară, parte dintre ele constituind remarcabile momente în evoluția culturii noastre muzicale care atestă puternica legătură cu muzica universală, cu curentele avansate, inovatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbările stilistice intervenite mai lent sau mai repede în creația tuturor generațiilor de compozitori au fost bine surprinse pe plan teoretic de Zeno Vancea în studiul „Tendințe și orientări în muzica contemporană", tipărit în revista „Muzica" nr. 1/1968 (pp. 1-12) : „Lărgirea conținutului expresiv, îmbogățirea sferei tematice, fenomen curent în activitatea creatoare a fiecărui compozitor, determină în mod necesar și unele aspecte stilistice noi, modificări ale limbajului chiar și atunci cînd structura fundamentală a muzicii rămîne dealtfel neschimbată, ca bunăoară în cazul compozitorilor care în mod consecvent au rămas atașați de tradițiile școlii noastre naționale".

Sinteza rezultată din inspirația creatorilor din milenara noastră artă folclorică și realizările tehnice contemporane se impun în contextul muzical universal în măsura în care această sinteză nu anihilează propria sensibilitate artistică și depășește faza imitării formelor componistice noi devenite deja clasice. Sensurile muzicii românești de astăzi sînt adînc împlîntate în năzuințele omului modern, a cărui viață spirituală dobîndește, în era socialismului, dimensiuni nebănuite.

Creația vocal-simfonică a parcurs mai multe etape succesive și a cunoscut înnoiri de reală valoare artistică. Teme semnificative inspirate din momentele de seamă ale istoriei patriei sau fecundate de ideile și elanurile generoase ale zilelor noastre stau la temelia unor lucrări de amplă respirație, puternic ancorate în actualitate. În perioada de început, unele dintre lucrările vocal-simfonice nu se deosebeau prea mult de suita instrumentală, ale cărei părți sînt orînduite după principiul contrastului. Apariția oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, lucrare monumentală, inspirată din istoria națională, reprezintă momentul culminant al evoluției anterioare a genului și, totodată, constituie punctul de pornire al unor noi înfăptuiri. O semnificație aparte conțin acele lucrări care relevă cu limpezime chipul eroului comunist, temă de largă rezonanță ce a fecundat opere de valoare, străbătute de o pregnantă expresie individuală. Explorarea în adîncime a unor asemenea teme, neabordate în creația înaintașilor, a ridicat în fața compozitorilor probleme noi de creație privind diversificarea procedeelor de exprimare, inventivitatea, echilibrul arhitectonic, intensitatea exprimării momentelor dramatice, structurarea materiei sonore în ample desfășurări vocal-simfonice sau în intonații apropiate de vorbire. Desfășurarea dramaturgică a lucrărilor vocal-simfonice a permis larga utilizare a intonațiilor și ritmurilor cîntecelor populare cu tematică socială, a cîntecelor revoluționare și patriotice, precum și a fondului ritmico-melodic specific cîntecului de masă din zilele noastre. Problemele de dramaturgie specifice genului au fost permanent adîncite și asimilate organic într-o viziune modernă, element determinant în evoluția actuală a creației vocal-simfonice.

Contribuțiile mai recente date la iveală în domeniul baladei, cantatei sau oratoriului relevă înalta exigență profesională a autorilor, atitudinea inovatoare manifestată pe plan arhitectonic, armonic sau polifonic, preocuparea constantă pentru varietatea scriiturii instrumental-vocale, pentru evidențierea contrastelor emoționale. Lucrările vocal-simfonice re-

Scanned with OKEN Scanner

prezentative se disting prin fuziunea organică dintre muzică și text, prin sinteza dintre viers și vers care potențează modalitățile de rezolvare a problemelor de tehnică componistică și dramaturgie : raportul dintre părțile vocale și cele instrumentale, gradarea momentelor culminante, prefigurarea structurilor arhitectonice, viziunea estetică asupra întregului, înlănțuirea elementelor de contrast și culoare, amploarea scenelor de masă etc. Cantata, balada și oratoriul au fost împrospătate din punct de vedere stilistic cu o seamă de elemente noi de tehnică componistică cum sînt : preponderența în unele lucrări a structurilor ritmice, utilizarea unor moduri inventate, a unor intervale cvasi-folclorice, a elementelor constructiviste de organizare matematică a materiei sonore, succesiunea modurilor complementare, prezența libertății improvizatorice, a culorii timbrale etc. Asemenea modalități de stucturare a componentelor discursului muzical tind tot mai mult spre utilizarea în practica componistică a elementelor specifice gîndirii raționaliste, tendință care capătă extindere în ultima vreme.

Valori de necontestat au apărut în creația de operă, balet și operetă, genuri reprezentate cu strălucire și în activitatea de creație a compozitorilor din generațiile anterioare. Concepute pe mari suprafețe dramatice, operele și baletele de valoare scrise în această perioadă vădesc concepția îndrăzneață a compozitorilor în abordarea unei tematici complexe, în realizarea unor sinteze fericite dintre caracteristicile muzicii naționale și cuceririle componistice universale. Expresivitatea muzicală a multor lucrări se dovedește originală și ea decurge în mod firesc din elementele structurale ale creației folclorice. Orientarea spre transfigurarea folclorului caracterizează, de exemplu, partitura baletului *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, lucrare impunătoare prin maniera improvizatorică a coloanei sonore, prin procedeele de variere ritmică, de utilizare ingenioasă a culorilor timbrale, de valorificare superioară a resurselor ritmico-modale ale materialului melodic, fără aservire la motiv. De o autentică originalitate apar și lucrările mai recente scrise de Pascal Bentoiu *(Jertfirea Ifigeniei* și *Amorul doctor),* Corneliu Cezar *(Galileo Galilei)* și Doru Popovici *(Mariana Pineda* și *Prometeu),* Theodor Bratu *(Stejarul din Borzești)* problematica acestor lucrări fiind oglindită în forme personale, de mare expresivitate și subtilitate. Unele reușite în domeniul operei și baletului datorăm compozitorilor Gheorghe Dumitrescu *(Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe, Decebal),* Paul Constantinescu *(Pană Lesnea Rusalim),* Tudor Jarda *(Neamul Șoimărești*lor și *Pădurea vulturilor),* Mircea Chiriac *(Iancu Jianu),* Cornel Trăilescu *(Motanul încălțat* și *Nastasia),* Liviu Ionescu *(Ciudatul trubadur),* Max Eisikovits *(Povestea țapului* și *Fîntîna cu bucluc),* Wilhelm Demian *(Capcana),* Sergiu Sarchizov *(Trei generații),* Laurențiu Profeta *(Prinț și cerșetor),* Mansi Barberis *(Apus de soare),* Norbert Petri *(Trandafirii Doftanei)* și alții.

Concepute în spirit tradițional, expresia lor este directă, dar nu mai puțin atrăgătoare și emoționantă. În asemenea opere sînt valorificate teme muzicale de amplă respirație, parte dintre ele extrase din ritmurile și intonațiile cîntecului muncitoresc, ale celui patriotic sau ale fol-

Scanned with OKEN Scanner

clorului sătesc. Construcţia monumentală a unora dintre operele şi baletele citate, contrastele dramatice puternice, utilizarea largă a principiul leitmotivului, recitativul dramatic construit pe un fond propriu de cultură muzicală, amploarea scenelor de masă asigură acestor lucrări o prezenţă vie în repertoriul teatrelor de operă. Contribuţii meritorii au apărut şi în domeniul operetei, gen în care s-au impus lucrările *Lăsaţi-mă să cînt* şi *Lysistrata* de Gherase Dendrino, *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn, *Ana Lugojana, Plutaşul de pe Bistriţa* şi *Tîrgul de fete* de Filaret Barbu, *N-a fost nuntă mai frumoasă* de Nicolae Kirculescu. Afirmarea operei, baletului şi operetei, în ansamblul artei noastre muzicale, se înscrie în coordonatele înfloririi generale a culturii naţionale. În zilele noastre, genul liric este inseparabil legat de realităţile vieţii actuale, ceea ce-i sporeşte considerabil forţa educativă, eficienţa mobilizatoare. Tratarea amplă a temelor istorice într-o viziune contemporană, acuitatea exprimării conflictelor dramatice, rolul acordat scenelor de masă, individualizarea pregnantă a personajelor, dimensiunile dezvoltării leitmotivelor sau leittemelor constituie cîştiguri pe drumul afirmării genului. Caracterul militant al unor asemenea opere, elanurile patriotice prezente în marile desfăşurări scenice, intensitatea exprimării mesajului, expresivitatea şi originalitatea mijloacelor de expresie folosite readuce în actualitate viabilitatea genului considerat uneori, prea devreme şi pe nedrept, perimat. Desigur, nu toate lucrările scrise pînă în prezent se situează la acelaşi nivel de realizare artistică. Unele imperfecţiuni cu privire la dramaturgie, la amploarea nemotivată a unor scene, prezenţa unor elemente exterioare, rolul secundar acordat pe alocuri orchestrei estompează reuşita deplină a tuturor paginilor destinate teatrului liric. Asemenea minusuri nu ştirbesc cu nimic valoarea intrinsecă a operelor, baletelor şi operetelor scrise în anii de după Eliberare.

Evoluţia cîntecului de masă şi a muzicii corale este strîns legată de principalele etape ale istoriei făuririi orînduirii socialiste. Caracterul militant al creaţiei de cîntece de masă, contopirea în viers şi vers a idealurilor înaintate ale creaţiei şi imperativele epocii contemporane, reflectarea unor zone de adîncime ale sensibilităţii omului zilelor noastre exprimate în pagini de aleasă ţinută şi vibraţie constituie trăsăturile fundamentale ale acestui gen de largă accesibilitate şi rezonanţă. Este plină de semnificaţii înalta apreciere rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu — secretar general al C.C. al P.C.R., — cu prilejul Adunării generale a compozitorilor şi muzicologilor din decembrie 1968 la adresa creatorilor de cîntece de masă : „În anii de după Eliberare, în marile bătălii duse pentru victoria revoluţiei socialiste şi transformarea revoluţionară a societăţii, cîntecul a sporit marele elan patriotic al maselor, a răscolit conştiinţa, chemînd tot ceea ce avea mai bun naţiunea noastră la realizarea programului Partidului Comunist, la munca pentru refacerea şi înflorirea socialistă a ţării." Evolutiv, în creaţia corală şi de cîntece de masă s-au împletit organic tradiţia şi actualitatea, compozitorii preluînd şi dezvoltînd creator forţa şi dinamismul specifice melodiilor patriotice şi revoluţionare din trecut, elemente cărora li s-a adăugat sfera intonaţională şi ambianţa sonoră specifice epocii noastre. Accesibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

și simplitatea au rămas trăsături fundamentale ale cîntecului de masă și ale cîntecului destinat copiilor și tineretului, iar legătura dintre text și muzică le sporește eficiența educativă și mobilizatoare. Merite incontestabile revin acelor compozitori care dezvoltă în modalități personale structurile melodice, modale și ritmice ale cîntecului popular. Elementele tradiționale de expresie ale genului au fost amplificate în anii din urmă cu sonorități elevate sub raportul densității scriiturii, lărgirii cadrului armonic și modal, amplificării procedeelor polifonice, utilizării poliritmiei și a unor tehnici mai noi de expresie. Sînt pregnante simplitatea și concizia exprimării, tendința de transfigurare și generalizare a structurilor de proveniență folclorică. În asemenea lucrări imaginile muzicale susțin și descifrează cu fidelitate vocațiile textelor poetice care, îngemănate asigură o mai mare consistență discursului sonor, fondului emoțional. Sînt demne de subliniat eforturile pe care le fac reprezentanții creației corale și ai cîntecului de masă pentru evitarea formulelor stereotipe, a șablonului și simplismului. Lucrările de amplă respirație îmbracă forme evoluate, ideile tematice sînt îndrăznețe, mijloacele de expresie inovatoare. În lucrările apărute mai recent se impun și sonorități corale inedite, rezultat al spiritului de investigație de care sînt animați compozitorii genului. Reușite demne de menționat au apărut și în domeniul muzicii ostășești și a celei destinate fanfarelor.

Muzica ușoară românească a înregistrat reale succese în confruntarea directă cu publicul și cu valorile genului date la iveală pe plan mondial. S-a produs o oarecare înnoire a limbajului folosit de compozitori, se face pregnant simțită tendința de diversificare stilistică a mijloacelor de exprimare, de înlăturare a convenționalismului și șablonului. Organic legată de tradiția valoroasă a genului, muzica ușoară contemporană pătrunde în zonele mai de adîncime ale sensibilității omului zilelor noastre. Marile confruntări naționale (Concursul și Festivalul de la Mamaia) și internaționale (Concursul și Festivalul „Cerbul de aur" de la Brașov) au demonstrat talentul și vigoarea compozitorilor noștri, inventivitatea și exigența care îi animă, simplitatea și firescul exprimării unor sentimente și idei generoase, rod al ridicării măiestriei artistice, al unei susținute activități de perfecționare profesională. Ultimul sfert de secol a însemnat un reviriment în orientarea creației de muzică ușoară, în valorificarea elementelor originale de expresie, a unor mijloace mai complexe de limbaj. Creația lui Ion Vasilescu, crescută și înrănită pe solul fertil al elementelor proprii de cultură muzicală, a constituit un model de probitate profesională, de sinceritate și angajare totală pentru înflorirea acestui gen atît de mult gustat de publicul larg. Generațiile de muzicieni care i s-au alăturat : Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Radu Șerban, Marius Mihail, Vasile Veselovschi și mulți alții au adus o reală contribuție la înflorirea genului, la diversificarea tematică și stilistică a cîntecului de muzică ușoară și melodiei de dans.

În anii orînduirii socialiste a sporit considerabil aportul criticii muzicale și muzicologiei la dezbaterea aspectelor fundamentale ale creației și vieții muzicale, la stimularea creației și a activității de educare

Scanned with OKEN Scanner

estetică a publicului. Studiile referitoare la evoluția culturii muzicale românești de la primele sale începuturi și pînă astăzi, articolele referitoare la evoluția genurilor, la interferențele dintre muzica românească și cea universală, lucrările dedicate vieții și activității unor remarcabile personalități ale vieții artistice naționale și universale, monografiile de sinteză asupra fenomenului folcloric, numeroasele lucrări didactice originale se disting prin spiritul de investigație, profunzimea și ținuta teoretică elevată. Multe dintre articolele și studiile de analiză a creației au depășit stadiul pur descriptivist sau literaturizant, de relevare a unor elemente auxiliare. O preocupare constantă a criticilor și muzicologilor o constituie sublinierea fondului emoțional al partiturilor, analiza exhaustivă a elementelor componente ale discursului muzical, viziunea estetică pe care acestea o degajă, modalitățile de rezolvare a problemelor de arhitectură etc. În cîmpul muzicologic, o pondere tot mai mare o dobîndesc lucrările de cercetare în domeniul istoriei muzicii. Remarcabile contribuții au fost date la iveală de muzicologii cu experiență sau de tinerii cercetători cu privire la unele aspecte ale creației românești contemporane, la unele epoci sau genuri de creație din istoria muzicii românești. În ultima vreme au apărut o serie de lucrări extrem de interesante consacrate culturii noastre din trecut și de azi care au depășit latura pur documentară sau consemnativă, relevîndu-se prin trăsăturile de sinteză ale activității de cercetare științifică a fenomenelor. În evoluția culturii noastre muzicale un moment de seamă l-a reprezentat „Simposionul internațional de muzicologie", organizat cu prilejul celei de a patra ediții a Concursului și Festivalului „George Enescu" din septembrie 1967, care a relevat capacitatea de analiză a muzicologilor noștri, profunzimea de gîndire în aprecierea fenomenului creator enescian complex.

În contextul culturii muzicale contemporane universale, creația românească se bucură de aprecieri dintre cele mai favorabile, impunîndu-se prin originalitatea și nivelul realizărilor, prin talentul compozitorilor noștri și bogăția spirituală a operelor, prin aspirația către perfecțiune care înaripează imaginația fiecărui creator. Afirmarea culturii noastre muzicale în concertul artei universale, în condițiile înfloririi generale a României socialiste, scoate cu putere în evidență valorile nepieritoare ale specificității muzicii românești, incantația sonoră caracteristică epocii contemporane, timbrul distinct al unei arte de o vechime milenară ridicată în vremea noastră pe o înaltă treaptă de generalizare și cugetare estetică și filozofică, izbînda virtuților muzicale ale poporului român.

Epoca strălucită pe care o parcurgem azi va rămîne definitiv înscrisă în istoria culturii patriei noastre prin sclipirile ei de durată, prin permanențele pe care le pune în lumină sub razele dătătoare de viață ale erei socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

La culture musicale roumaine du dernier quart de siècle se situe à un niveau élevé de la pensée et de l'élaboration. Sous le signe des grandes transformations qui ont eu lieu durant cette période, d'importantes mutations se sont produites dans l'évolution de la création et de la pensée musicologique.

La musique roumaine actuelle est la synthèse de notre abondante tratition, née et nourrie des nobles trésors des ballades, des *doina,* des *hora et* des chansons populaires. Cette tradition a été continuellement renouvelée et amplifiée par nos devanciers et George Enesco — l'homme qui a su transposer avec fidélité la nature et la sensibilité de notre peuple, dans des oeuvres d'une valeur artistique inégalable — l'a haussée au niveau des grandes valeurs de l'art universel. Sous l'influence d'Enesco, une pléïade de brillants représentants de la musique roumaine s'est affirmée et a déployé une ample et féconde activité en vue de consolider l'école nationale de composition, de rendre plus diverse la vie musicale, d'étudier sur des bases scientifiques le folklore, d'élever le niveau des concerts. Le rôle décisif dans l'affirmation du concept moderne de la culture musicale roumaine est revenu à D. G. Kiriac, Gh. Cucu, T. Brediceanu, D. Cuclin, C .Brăiloiu, Al Alessandrescu, Drăgoi, George Breazul, Jora, M. Andricu, P. Constantinescu, M. Negrea, Rogalski, Lipatti, Zeno Vancea et autres.

Nourrie à cette noble source, la création musicale roumaine actuelle s'affirme dans le contexte universel par sa vigueur et son originalité, par sa richesse spirituelle, dans laquelle vibre avec une intensité sincère et puissante le message des aspirations actuelles de notre peuple.

La multitude des significations et des constantes de notre art de composition qui se révèle en tout genre musical, est le résultat de l'apport précieux des compositeurs les plus importants à l'épanouissement matériel et spirituel de la patrie socialiste. Le prestigieux tableau des personnalités artistiques qui se sont affirmées dans la composition symphonique, la musique de chambre, la musiqe vocale-symphonique, dans le domaine de l'opéra, du ballet et de l'opérette, du chant de masse et de la musique légère, ainsi que dans la musicologie, met en lumière la vitalité, la clarté, et la consistance des contributions remarquables apportées à l'enrichissement du trésor de notre art national.

Réceptifs aux transformations novatrices, des musiciens tels que : Jora, Constantinescu, Cuclin, Andricu, Drăgoi, Ion Dumitrescu, Gh. Dumitrescu, Chirescu, Toduță, Negrea, Vancea, Ciortea, Mendelsohn, Feldman, Th. Grigoriu, A. Vieru, Bentoiu, Berger, Capoianu, T. Olah, Șt. Niculescu, A. Stroe, C. Țăranu, Bughici, Doru Popovici, Istrate, A. Rațiu, D. Constantinescu, Radu Paladi et tant d'autres, des rangs desquels la génération la plus jeune de compositeurs ne saurait être omise, ont grandement contribué à étendre l'horizon des sensibilités de notre public, à la recherche de certaines bases de fond de la matière sonore, laquelle dans la perspective du temps a été structurée et refondue dans des moules traditionnels ou, tout au contraire, dans des constructions qui ne tiennent plus compte des lois classiques d'élaboration du dicours musical, tendance fréquement rencontrée dans les oeuvres des jeunes compositeurs.

L'extension de l'aire de la pensée artistique a rendu possible l'apparition d'ouvrages qui contiennent une grande dose de raffinement dans l'exploration de la matière sonore et de tous les paramètres du discours musical. La complexité des moyens d'expression utilisés dans les ouvrages plus récents, le caractère particulièrement concentré de la musique, l'aphorisme qui se dégage du nouveau discours, représentent autant d'aspects nouveaux et remarquables de notre culture musicale dans l'ensemble du phénomène contemporain de l'Art. Les éléments techniques nouvaux de la composition, propres à la musique d'avant-garde, sont habilement utilisés surtout par la plus jeune génération des compositeurs. Des mutations importantes se sont produites dans l'intérieur du discours musical, mutations déterminées par le rapprochement et la fusion des différents arts. La pensée modale complexe, les procédés sériels et chromatiques modaux, l'appel à certains tracés géométriques dans la micro ou macro-structure ont déterminé l'évolution de la

Scanned with OKEN Scanner

musique vers lés formes ouvertes qui portent l'empreinte des subtilités d'un grand raffinement.

Dans le contexte de l'évolution générale de la culture musicale, l'apport de la critique et de la musicologie à la stimulation de la création musicale et à l'éducation esthétique du public a considérablement augmenté. Les études concernant l'évolution de la cultures musicale roumaine, depuis ses premiers commencements jusqu'à nos jours, celles se rapportant à l'évolution des genres, à l'interférence de la musique roumaine avec la musique universelle, les monographies traitant du phénomène folklorique, les ouvrages consacré à de remarquables personnalité de la vie artistique nationale et internationale. se distiguent par un esprit d'investigation poussé, par la profondeur et la tenue théorique élevée.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

THEODOR BALAN

Florica Musicescu

Florica Musicescu

(Iaşi 21 V 1887 — Bucureşti 19 III 1969)

Cu cîţiva ani în urmă, propusesem Florichii Musicescu, de care mă legau relaţii de prietenie din vremea cînd eram elev la Conservator, să scriem împreună o carte. Mai bine-zis, că colaborez la redactarea unor gînduri care m-au cucerit întotdeauna prin logica şi simplitatea lor. Eram pe vremuri elev la clasa Constanţei Erbiceanu. Colaboram într-un fel şi pe atunci, dar în mare secret, deoarece exista o oarecare rivalitate între elevii celor două clase de pian, considerate ca cele mai strălucite din Conservator. Conservatorul nu era o facultate, ci o şcoală specială, cu elevi de vîrste mai mici decît la Institutul din vremea noastră. Cîntam la audiţii, iar Florica Musicescu, deşi nu-i eram elev, dorea să cînt cît mai bine. Dispărea orice rivalitate. Muzica să fie servită, prestigiul era al artei, iar nu al profesorilor ei. Îmi împărtăşea întotdeauna impresiile după ce cîntasem la audiţii.

Aşa s-a înfiripat o reciprocă simpatie, dublată de o reală admiraţie a mea pentru profesoara cu aparenţă aspră şi neînduplecată, făcută parcă pentru a ascunde o fire extrem de sensibilă, pe care nu toţi au ştiut să o descopere. Cînd număr deceniile care au trecut, am sentimentul unei povestiri ce a fost citită prea repede, neîndeajuns de bine înţeleasă. Aş fi vrut ca din judecăţile de valoare, nu atît în raport cu arta pianului, pe care o cunoştea admirabil, cît mai ales cu privire la muzică, să pot face nişte „dialoguri". Convorbirile noastre, cu aerul că nu ascundeau niciodată lucruri serioase, erau extrem de bogate în aprecieri de o mare fineţe. De ce — îi spusesem în repetate rînduri „domnişoarei", aşa cum îi plăcea să i se spună, parcă pentru a marca nealterata cu nimic a sa tinereţe spirituală — să nu rămînă consemnate undeva gîndurile dumneavoastră ? De ce să nu ştie şi alţii ceea ce ne-aţi spus nouă, cei din preajma dumneavoastră ?

La început a zîmbit şi nici nu a vrut să dea vreun răspuns la propunerea mea. Dar, după cîteva luni, dîndu-i ca exemplu „Dialogurile" lui Pablo Casals pe care le-a redactat Corredor, şi-a schimbat părerea. Să nu fie cumva o carte pretenţioasă, ci redusă ca volum, vreo sută de

Scanned with OKEN Scanner

pagini. Să viu cu un stenograf, să se gîndească din vreme la fiecare întrebare şi pe urmă să revadă textul ce am să redactez. Dar, s-a răzgîndit iar, arătîndu-mi o maximă a lui Diderot : „Elogiul contemporanilor noştri nu-i niciodată curat, curat e doar cel a posterităţii". Dorea să mă convingă de adevărul acestei maxime, pe care o descoperise exact în momentul în care nu aveam nevoie de un asemenea argument. Obiecţiunea era motivată şi de subiectivismul de care am fi dat dovadă fără să vrem toţi din jurul său. „Să nu credeţi că dacă am avut norocul să am o serie de elevi străluciţi, în frunte cu Dinu Lipatti, sînt o mare personalitate artistică. Tot aşa de mari artişti ar fi devenit aceste talente şi dacă ar fi avut un alt îndrumător. Nu vă amăgiţi cu asemenea rezultate. Nu veţi putea face din mine niciodată un subiect de monografie şi nici de vreo lucrare beletristică. Eu nu sînt un personaj de «prim plan», aşa cum vă faceţi iluzia...".

Îmi amintesc de strădaniile pe care le-a depus şi Editura Muzicală în a o convinge de succesul de stimă pe care l-ar avea o asemenea lucrare. A cerut un termen de gîndire, dar în realitate urmărea să scape de orice insistenţă a noastră.

Cu cîtăva vreme în urmă, ştiind că trăieşte ultimele clipe din viaţă, m-a chemat la spital unde era internată. Ştia că nu se va mai întoarce acasă. Cu tubul de oxigen alături, primea vizitele celor ce ştia că vin cu toată dragostea şi căuta să nu lase nimănui impresia de suferinţă. Într-un fotoliu comod, coafată cu îngrijire, cu zîmbetul pe buze, continua să întreţină o atmosferă de bună dispoziţie, pe care „doamna aceea", ce ştia că o aşteaptă să o conducă „dincolo", ar fi bine să o poată auzi, ca să vadă că nu se teme de ea. Dacă primele clipe erau greu de suportat, după scurt timp te lăsai captivat de privirea albastră şi senină a unui om adevărat, care, trecut de 80 de ani, rămăsese cu limpezimea de spirit a unei depline maturităţi. Durerile atroce, care surveneau din cînd în cînd, căuta să le ascundă, ca să nu ne impresioneze. La un moment dat, mi-a spus : „Dă-mi mîna" — şi mi-a strîns-o cu putere. „Este oare drept ca un om care mai păstrează atîta forţă să moară ?"

A continuat pe un ton ferm : „E ultima dată că ne vedem. (La încercarea mea de a schiţa un vag gest de protest, mi-a făcut un semn foarte elocvent, care însemna să încetez cu consolările convenţionale.) M-am gîndit foarte mult în ultimele săptămîni la sinteza unui sistem de învăţămînt muzical, nu numai pianistic, ce s-a decantat după o viaţă de muncă şi după atîtea experienţe trăite alături de elevii mei. Nici nu mi-ar fi fost cu putinţă pînă în ultimii ani să pot formula unele adevăruri de care abia acum sînt sigură. Am căutat mereu. Fiecare nouă teorie mă atrăgea. Să fac o sinteză ? Dar anumite coordonate ale adevărurilor artistice se statornicesc tîrziu. Fiecare crede că deţine piatra filozofală a pedagogiei pianului, dar vor veni alţii care s-ar putea să infirme ceea ce cred eu că reprezintă adevărul.

Una din deficienţele pe care le-am remarcat în cele mai multe cazuri — a continuat Florica Musicescu — este constituită de împreju-

Scanned with OKEN Scanner

rarea că și atunci cînd cel ce se pregătește pentru cariera pianistică are puterea să stea opt ore zilnic la pian, din acestea, șapte și jumătate sînt consacrate instrumentului și doar o jumătate partiturii pe care e chemat să o tălmăcească. E prea puțin, deoarece muzica nu se poate concepe în afară de textul pe care trebuie să-l slujim. Procesul pe care îl consider normal la orice muzician care tinde să devină un artist adevărat este acela al unei organizări inteligente a muncii. O asemenea organizare se poate defini pe mai multe planuri, iar constatările pe care le-am făcut nu sînt atît de domeniul strict al pianului, ci aplicabile la toate instrumentele.

Aș putea defini în puține cuvinte etapele pe care e chemat un viitor muzician să le parcurgă în procesul de învățămînt : 1. ai gîndit ; 2. ai pregătit ; 3. ai activat. Aceste trei etape, ce par un lucru extrem de sumar, au nevoie de explicații. Mai întîi ceea ce numesc eu «ai gîndit». Să știi despre ce este vorba, ce semnificații ascunde textul muzical, să «descifrezi» nu în sensul curent al acestei noțiuni, ce se întrebuințează de obicei în școlile de muzică și se confundă cu citirea la prima vedere. Să descifrezi în sensul poetic, în sensul «cifrării» pe care îl presupune orice metaforă, orice «joc secund», ca să întrebuințăm definiția lui Ion Barbu. Dincolo de litera textului există sensuri, semnificații. Acestea trebuiesc liberate de cifraj. Dacă nu avem posibilitatea să liberăm asemenea sensuri, nu sîntem în stare să detectăm vorbirea muzicii, limbajul muzical. Să nu căutăm note, ci sensuri. Cînd le vom găsi, indiferent de epoca în care e creată muzica, putem să mergem și mai departe.

Acestei prime etape de «gîndire» îi urmează o a doua, de «pregătire», care presupune desprinderea înțelesului celor găsite în intențiile creatorului muzicii. Aici intervine un substanțial aport personal, care este absolut necesar. Cultura generală a celui ce vrea să se instruiască, cultura sa muzicală, inteligența sînt de un foarte mare ajutor, iar aici intră amprenta personală a fiecăruia din noi. Cred că e bine ca un pedagog cu reale posibilități de dozare a plafonului de calități ale elevului să aibă tot timpul prezent în minte adevărul că oricine poate ajunge doar la propriile sale limite. Să nu încercăm niciodată să le depășim, deoarece nu ar fi decît în dezavantajul procesului pedagogic.

În sfîrșit, cea de-a treia fază este aceea în care «activezi». Aici intră în acțiune specialistul. Trebuie să facem în așa fel încît să asigurăm toate posibilitățile de *transmisiune*. E o adevărată organizare a unei informatici, în sensul pe care îl cunoaștem din teoria modernă a informației, care, de ce nu ar avea și aplicații artistice ? Muzica bună conține un «mesaj», pe care orice bun interpret are datoria să-l transmită.

Dar, să-l citez pe Goethe, pe care știi cît îl admir, ca să mă pot face mai bine înțeleasă : *«Es ist nicht genug zu wollen, man muss auch tun ; es ist nicht genug zu wissen, man muss auch anwenden»*. (Nu este destul să vrei, e nevoie să treci și la acțiune ; nu este destul să știi, e necesar să și aplici.) Prima grijă în vederea aplicării acestor adevăruri care mi se par de necontestat este cultivarea auzului, *mai ales la pia-*

Scanned with OKEN Scanner

niști, care, din cauza împrejurării că au sunetele deja formate la instrument, nu-l solicită decît dacă vor, dacă sînt constrînși de un proces de învățămînt orientat în acest sens. La instrumentele cu coarde sau la voce, auzul este în mod necesar prezent la elaborarea sunetului, e mereu treaz, mereu activ, pe cînd la pian, construcția instrumentului invită la lenevirea auzului.

Prioritatea urechii este prima condiție care conduce la cultivarea unui sunet de înaltă calitate. Contactul acela de o fracțiune de secundă dintre clapă și deget, dacă nu e «comandat» de auz, de o ureche extrem de fină, nu se va ajunge niciodată la un sunet foarte diferențiat ca intensitate, colorat, la o varietate de timbru așa cum o au toți marii pianiști. Am citit cu mare satisfacție în cărți de psihologie experimentală despre teoria pragurilor perfectibile, pe care o aplicăm în fapt înainte de a fi cunoscut-o teoretic. Pragurile senzoriale se pot mereu perfecționa și s-au și perfecționat, atît în filogeneză cît și în ontogeneză. Așa cum pictorul cu o retină sensibilă poate combina pe paleta sa anumite nuanțe și numai acele pe care le vrea pentru o pată *pe care o știe cu anticipație,* tot astfel este necesar ca un muzician să poată realiza ce culoare vrea, ce nuanță crede că are nevoie în opera la care lucrează.

Dar dacă această zămislire sonoră, mai întîi în conștiința artistului, este indispensabilă pentru pianist, tot atît de necesar este și controlul dintre ceea ce a dorit și ceea ce a realizat. Să compare neapărat și în mod continuu dacă intențiile au fost urmate de realizări. Niciodată nu mi s-au părut mai esențiale pentru procesul de învățămînt ca acum, în ultimele luni ale vieții mele, aceste adevăruri, aș spune aceste *premise* de care nu trebuie să se lipsească nici un bun profesor.

Îmi amintesc că anul trecut mi-ai vorbit de o noțiune pe care a folosit-o și Norbert Wiener, cel ce a fundamentat cibernetica, denumită *feedback.* Această «aferentație inversă», pe care a studiat-o și a întrebuințat-o la construirea ordinatorilor, copiind în oarecare măsură o funcție a sistemului nervos central, se aseamănă cu ceea ce gîndesc eu că trebuie să așezăm la baza procesului de învățămînt al pianului, *mai ales al pianului,* instrument la care posibilitățile de expresie sînt cu mult mai limitate decît la alte instrumente.

Un învățămînt muzical eficient care nu ține seama de cele ce am încercat să clarific mai sus nu poate da roadele la care avem dreptul să ne așteptăm. Învățămîntul premuzical, făcut pe baze științifice, inteligente, este esențial. De mici, copiii trebuiesc îndrumați pe această cale. Nu cred că e bine să fie exploatate și explorate talentele muzicale așa cum sînt născute, deoarece nu toți cei mici au o formație care îi va conduce la rezultate mulțumitoare. Intuiția ar trebui întotdeauna pusă față în față cu știința. Dacă este știut că se pot depăși limitele fiecărei individualități în parte, nu e mai puțin adevărat că, de la mic la mare, organizarea procesului de muncă se poate face folosind același «gherghef», aceleași reguli.

La cei mici este mai ușor de supravegheat procesul de învățămînt, dacă, firește, pedagogul știe ce trebuie să urmărească. În primul rînd, cei mici trebuie să fie învățați să scrie și să citească muzică, dar numai

Scanned with OKEN Scanner

după ce *în mod practic* știu ce înseamnă acest lucru. Bătrînul profesor Wieck, tatăl Clarei Schumann, cunoștea avantajul unui asemenea sistem ; nu lăsa pe nici un copil să se ocupe de note și texte de muzică decît după ce micul candidat la învățămîntul muzical știa să se descurce cît de cît în lumea sunetelor. Este incomparabil mai bun decît orice alt sistem. Se recomandă îndrumătorilor să-i facă pe copii să danseze, să cînte după ureche, să facă muzică în legea lor, dar fără cunoașterea semnelor muzicale. Copilul să fie mai întîi pus în contact cu sunete, nu cu semne muzicale.

Un învățămînt premuzical bine condus este un lucru esențial, de cea mai mare importanță. Este esențial de cultivat mai întîi deprinderi auditive bune, în ureche, așa cum admirabil încearcă acest lucru colegul Vicol, cu cărțile sale destinate acestui scop, pentru care îi sîntem atît de recunoscători.

După trecerea acestei etape, tot atît de esențială este și cultivarea cititului, la toate gradele învățămîntului muzical. Am cunoscut în lunga mea carieră didactică mulți dintre acei ce cîntă fără cusur *Balada* a patra de Chopin, dar se bîlbîie pur și simplu atunci cînd sînt puși în fața unui text simplu sau a unei sonate de Haydn. Dar ce urmărim noi este ca din notațiile mai mult sau mai puțin minuțioase ale compozitorilor să putem reda gîndirea muzicală, esența a ceea ce dorea să comunice un compozitor, așa că traducerea în sunete, viața pe care o vom reda semnelor este *de esența artei* muzicale. Iată de ce lectura la prima vedere ar trebui privită cu și mai multă atenție în școlile de muzică și în procesul pedagogic în general. Nesocotirea importanței pe care o are cititul la prima vedere este inadmisibilă. Credeți că un actor ar putea să pună pe un coleg să-i citească rolul lui Hamlet, din cauză că el citește anevoie ?

Nu toate indicațiile pe care le găsim în tratatele de specialitate cu privire la ținuta corpului, referindu-ne la pianiști, sînt la fel de importante. Trebuie găsită o asemenea ținută care să îngăduie adeziunea la instrument, pentru obținerea oricărui sunet. Pianul e fix. Trupul are posibilitatea unei asemenea mobilități încît pianistului să nu-i fie teamă să parcurgă rapid orice distanță de la o poziție la alta, sau să atace orice conglomerat de note pe claviatură. Să poată oricînd „imagina" legătura de la un sunet la altul, așa cum în limbajul curent poate lega orice silabă de o alta, în vederea făuririi unui limbaj articulat și coerent. Așa cum la un actor bun inflexiunile glasului au — sau trebuie să aibă — o dicțiune perfectă, fără nici un cusur, pianistul va urmări o curățenie impecabilă, în raport cu care să se poată exprima sensibilitatea sa. Sunetele pe care le va emite vor putea să vehiculeze amprentele propriei sale sensibilități. Expresia, pentru a putea fi transmisă, are neapărat nevoie de *dicțiune*, deși fiecare talent manifestă un anumit fel, subiectiv, al sensibilității sale.

Am citit de curînd într-o carte de Wölflin o experiență făcută de trei pictori, care s-au înțeles să picteze cît mai obiectiv, cît mai aproape de realitate, un anumit peisaj. Au ieșit de sub penelul lor trei peisaje

Scanned with OKEN Scanner

extrem de diferite, deoarece fiecare pictase cu propria lui sensibilitate, care este în felul ei unică. Dar, o asemenea viziune personală este imposibil de realizat fără dicțiune, fie că aplicăm această expresie la o artă sau la o alta. Iată de ce am stăruit toată viața asupra necesității imperioase ca tehnica să fie cultivată la instrument cu atîta perseverență. Iată de ce am militat pentru ceea ce numește școala contemporană conceptul tehnicii, înțeleasă ca o funcție eminamente artistică. Cunoaștem doar cuvintele lui Busoni, care spusese că există două feluri de virtuozitate : atingerea nivelului de vituozitate și depășirea acestuia. Întotdeauna m-a interesat virtuozitatea numai în măsura în care poate fi depășită. Niciodată ca scop în sine. Să știi să stăpînești, să domini cele mai mari dificultăți de ordin tehnic, pentru ca dicțiunea limbajului muzical să fie cît mai *nestînjenită*, să poată exprima cît mai veridic ceea ce a gîndit compozitorul.

Mi-a plăcut să citez întotdeauna cuvintele lui Stravinski : «*Nimic nu este cu putință fără ordine și disciplină*». Deprinderile muzicale trebuie conduse și disciplinate de la cea mai fragedă vîrstă. Să știm să imaginăm ceea ce reprezintă textul, să știm să imaginăm anticipativ ceea ce vom face în contact cu instrumentul, să controlăm mereu ceea ce am realizat sub aspectul sonorității. Obiceiurile bune trebuie cultivate independent de ceea ce vom face în viitor, de rolul pe care îl rezervăm acestora. Relaxarea, absolut necesară nu numai în arta pianistică, dar chiar în disciplinele sportive, va fi cultivată la copii mai înainte ca aceștia să știe cît este de importantă. La fel se va proceda și cu poziția mîinii, cu observarea ca linia degetelor pe claviatură să fie respectată, îndrumări ce trebuie date mai înainte ca învățămîntul pe instrument să fi fost practic început.

A cînta la pian nu înseamnă a pune notele în față și a le traduce în mod automat în sunete corespunzătoare. Este un gen de muncă cu mult mai grea, nu de artizan îndemînatic, ci de artist. Orice sunet va trebui să îl avem în ureche mai înainte de a-l «comanda», cu toate resursele sistemului nostru nervos, aparatului pianistic, care în zilele noastre s-a extins enorm, pînă la funcțiunile vitale ale organismului. Avem nevoie de un echilibru perfect al trupului și psihicului, care să poată da posibilitatea aparatului pianistic să ajute cea mai mică înfundătură de tastă. Să nu întind mîna. *Să mă duc* acolo unde aparatul pianistic are de apăsat o clapă. Participarea să fie *totală*. Să nu fac *gesturi* pe pian. Liszt spunea, fără să fi fost înțeles la vremea lui : «*Îmi făuresc tehnica din fundul sufletului*». El intuise în mod genial calea pe care va merge învățămîntul pianului. De fapt, el este acela care a fundamentat-o.

Momentul de relaxare este de dorit să preceadă orice efort al pianistului. Orice sunet să fie pornit de la o stare de relaxare. «*Penser longuement, agir prestement*». Cuvintele sînt ale lui André Gide. Într-adevăr, am găsit că nimic nu poate caracteriza mai bine starea de relaxare (ce nu poate fi continuă) decît această succintă gîndire a marelui scriitor francez, care nu a formulat-o pentru muzică, ci are un sens de generalitate : «*Să te gîndești mult și să acționezi repede*». De fapt, aceasta

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă a învăța elevul de la început să facă un continuu examen de conștiință. Mai întîi acel *«penser longuement»*, o intensificare a gîndirii, care anticipează atacul tastei. Dacă degetului nu i se transmite un anumit mesaj, bine pregătit, elanul ce se imprimă ciocanului în acea fracțiune de secundă ce îi este rezervată nu este cel corespunzător. Nu în zadar școala modernă este denumită *psihologică*. Spre pildă, unui copil i se poate da un ordin să arate soba, sau să arate aceeași sobă *cu degetul trei*. Este o enormă diferență între aceste două ordine, ce par atît de asemănătoare. Din punct de vedere psihologic, specialitatea celui de-al doilea sistem de a arăta soba necesită o mult mai mare concentrare a copilului, care va fi obligat să aibă o viziune anticipativă a comenzii ce e chemat să execute. Trebuie să căutăm automatizarea vitezei de gîndire cu care se dă ordin degetului. Să ajungi la un moment dat să resimți viteza de execuție în vîrful degetelor, deoarece nu atît velocitatea trebuie avută în vedere, cît rapiditatea cu care ordinele pornesc și ajung să fie îndeplinite. Cu ajutorul unor asemenea automatisme *de gîndire* să se poată ajunge la găsirea notei scrise *cît mai repede*, la locul unde se află.

Am apreciat foarte mult cărțile lui Leimer-Giseking, în care se recomandau cu atîta stăruință deprinderile mintale ca și exercițiile pe care e bine să le facem în afara cadrului instrumental, pe masă — pentru mișcările degetelor — sau, ca orice lectură la birou, pentru înțelegerea textului muzical. Ideal ar fi dacă un pianist ar putea înțelege textul pe care îl va studia mai înainte de a-l «încerca» la instrument. Aceasta ar constitui o dovadă pertinentă că știe să detecteze limbajul compozitorului doar cu ajutorul auzului, ceea ce este admirabil pentru un muzician evoluat. Numai dacă cineva cunoaște la perfecție o limbă o poate citi și vorbi curent, o poate vorbi cu adevărat în mod liber.

Fără a dori să produc confuzii în rîndurile pedagogilor, eu cred că orice carte de specialitate care ne învață «mișcări» este perfect inutilă, dacă cel ce cîntă știe să asculte ce cîntă și dacă, în raport cu ceea ce ascultă, poate corecta singur emisiunea sunetului. Desigur că există o ierarhie între diferitele deprinderi tehnico-muzicale. Nu «orice» mișcări pot fi învățate «oricînd». Ca la orice deprinderi, se merge de la simplu la complex, dar impulsul progresului este întotdeauna unul sonor, auditiv, niciodată gestic. Trebuie respectată gradualitatea studiului.

Sînt și unele complexe de o mare însemnătate ce trebuie menajate. Să nu-ți fie frică de instrument. Voința, autoritatea pianistului se dobîndesc cu vremea, dar și pe acest făgaș este bine să supraveghem orice evoluție. Încrederea se capătă. Încrederea în sine este și o problemă de temperament. Și pe această cale poate să intervină pedagogul, dacă știe cum să procedeze. Temperamentele — știm de la Pavlov — nu sînt imuabile. Ceva se mai poate ameliora și în acest domeniu. Dacă ești om cinstit și nu cauți să înșeli pe nimeni, mai curînd sau mai tîrziu tot vei izbuti să capeți încredere în tine, tot vei învinge orice teamă în fața instrumentului.

Scanned with OKEN Scanner

Aparatul pianistic poate fi consolidat tot datorită unui complex psihologic. Să cauți cu timpul a forma «o mînă cu zece degete», cu alte cuvinte a resimți cele două mîini ca o singură pîrghie ce acționează la comanda scoarței cerebrale nefragmentată între cele două mîini.

Am avut la începutul carierei mele girul a două mari personalități : Castaldi și Enescu. Ei m-au apreciat pentru calitățile mele muzicale și pedagogice. Cu sprijinul lor am fost numită la Conservator. Avusesem neșansa să fac o crampă profesională la Leipzig, după trei ani de studii cu Teichmüller. Cariera de concertistă îmi fusese pentru totdeauna închisă. La Iași avusesem două profesoare foarte destoinice la Conservator : Margareta Sion și Aspasia Sion Burada, eleva strălucită a lui Leschetitzki. Sînt unele carențe ce îți folosesc în viață sau, cum spune atît de frumos Goethe : *«Cele mai profitabile împrejurări din viață sînt acele defavorabile...»*. Prima dintre împrejurările „defavorabile" a fost aceea că nu aveam auz absolut. Sora mea mai mare, mama lui Păstorel Teodoreanu, avea o ureche absolută, de care se minuna și tatăl meu. Îmi amintesc de atmosfera impregnată de muzică din casa părintească, cînd, mică fiind, tata se așeza la pian și ne cînta cîte o melodioară. Repede, strigam că pot și eu să-l imit, dar dezamăgirea era teribilă. Nu mă ajuta urechea, nu aveam un auz muzical precoce. La fel se întîmpla și cu unele mici fragmente pe care tata îmi cerea să le armonizez ca să le cîntăm la patru mîini. Aveam totdeauna impresia că sînt și eu în stare să fac un asemenea lucru, dar era în zadar. Nu izbuteam niciodată. La Leipzig, la fel. Crampa ce am contractat din cauza unui studiu exagerat de intens mi-a curmat firul unei promițătoare cariere muzicale. De aceea, grija cea mai mare pe care am avut-o în învățămîntul pianului a fost, pe de o parte, cultivarea auzului, pe de altă parte, evitarea crampelor profesionale. Nici unul din elevii mei nu a suferit vreodată de asemenea neplăceri.

Ajunsă la Leipzig, după atmosfera muzicală a Iașului, mi-am dat seama că sînt o «prostuță», că ceea ce auzisem în țară nu se putea compara nici de cum cu manifestările din acel oraș al muzicii. Cînd l-am ascultat pe D'Albert, am rămas ca lovită de trăznet. Curios, Backhaus, eminent tehnician, nu m-a impresionat în aceeași măsură, deși mijloacele sale pianistice erau cu mult mai impresionante decît ale lui D'Albert. Ceea ce mă interesa era nu atît pianul, cît muzica, cu M.

Amintiri, amintiri... Cîte aș fi putut scrie. Acum e mult prea tîrziu. Mă mulțumesc cu marile linii directoare ale unei cariere de dascăl cinstit. Poate că ar fi trebuit să trec sub tăcere că nu am terminat nici Conservatorul din Iași și nici pe acela din Leipzig. Și aceasta este o «împrejurare defavorabilă» care mi-a servit, deoarece toată viața am fost obsedată de lucrul acesta și am căutat să mă instruiesc mereu, să fiu la curent cu tot ce se scrie, să nu fiu «surprinsă» de ceea ce ar fi putut să apară nou în domeniul pedagogiei sau artei, fără ca eu să fi avut cunoștință. Din noianul de lucrări studiate, din marele număr de elevi pe care i-am îndrumat în deceniile închinate pedagogiei, cred

Scanned with OKEN Scanner

că cel mai înțelept adevăr care se poate desprinde este acela că secretul profesiei noastre se poate rezuma la : *a învăța cum se învață*".

* * *

Trecuseră mai bine de trei ore de cînd începusem să iau notele din care am desprins mărturiile de mai sus. Domnișoara obosise. I-am mulțumit pentru strădaniile sale, dar mi-am manifestat mirarea că despre succesele din lunga sa carieră nu-mi pomenise nici un cuvînt. „Acestea le găsești dumneata prin hîrtiile ce vor rămîne de la mine. Am avut foarte mulți elevi. Atașamentul lor a fost cîteodată înduioșător. Iată o fostă elevă din Uruguay, care a venit de la Hamburg să mă vadă mai zilele trecute, știind cît de gravă este boala mea. Sau o studentă bulgară, care a făcut iarăși o călătorie din același motiv. Sînt o mare alinare pentru mine vizitele repetate ale dumneavoastră, care mă fac să mă duc cu gîndul la vremea cînd nu voi fi...

Mulțumiri în carieră ? Da, am avut multe «recunoașteri» oficiale, dar, în afară de concursurile internaționale la care am participat în juriu, cea mai mare satisfacție mi-au dat-o cursurile de perfecționare pe care le-am ținut cu zece ani în urmă la Fontainbleau, la Școala de artă americană, condusă de eminenta profesoară Nadia Boulanger. Am avut săli mereu pline, iar cei ce m-au ascultat cu o atenție extraordinară au plecat — cred — mulțumiți. Parcă văd și acum inscripția de pe ușa clasei, neridicată încă la prima mea prelegere : Master Arthur Rubinstein. Am privit-o cu o legitimă emoție, deoarece urmam după unul din marii muzicieni contemporani...

Dumneata vrei «pene de păun», care nu mi-au plăcut niciodată. Am să mă gîndesc și am să-ți caut încă vreo cîteva exemplare, deși fac parte dintr-un patrimoniu de sentimente intime. Prietenia mea cu Nadia Boulanger, lungul șir de scrisori pe care ni le scriam au reprezentat o mare bucurie, ca și corespondența cu Igor Markevitsch sau cu Dinu Lipatti. Îmi scriau mereu, cu regularitate, toți elevii mei care au făcut carieră în străinătate, iar împrejurarea că eram cunoscută peste hotare prin ei reprezenta nu atît o satisfacție de ordin subiectiv, cît mai degrabă o mîndrie pentru țara mea. Tot așa de mulțumită am fost și mai de mult, cînd Conservatorul din Lausanne mi-a oferit un angajament, pe care nu am înțeles să îl accept. Regret și acum însă că nu am putut da urmare, acum doi ani, invitației pe care mi-a făcut-o Yehudi Menuhin de a preda un curs la Școala sa de lîngă Londra. Sănătatea precară din ultimii ani m-a împiedicat".

* * *

A existat în viața Florichii Musicescu o integritate a comportării, așa cum la unii artiști creatori există o unitate de stil a întregii opere. Avea capacitatea rar întîlnită de a putea reduce la esențial, detectînd marile coordonate, orice mare problemă, orice activitate, cît ar fi fost de complexă. Iată, spre pildă, atît de variata sa activitate, de o viață

întreagă, cum este formulată într-o notiță autobiografică pe care am descoperit-o între corespondența păstrată cu grijă :

„Sînt născută la Iași în anul 1887. Tatăl meu, Gavriil Musicescu, a fost compozitor, profesor de Armonie la Conservatorul de Muzică din Iași și șeful corului metropolitan din acel oraș. Mama, casnică. După terminarea cursului primar am urmat și terminat, în 1906, liceul, făcînd concomitent și studii de pian la Conservatorul din Iași. În toamna anului 1906 am plecat la Leipzig, unde, în urma unui examen, am fost admisă la Conservatorul de Muzică din acel oraș. Din pricina unei nevrite la ambele brațe, am fost nevoită să întrerup studiul pianului în anul 1909. Calea spre concertistică fiind astfel închisă, m-am pregătit pentru cariera pedagogică. În anul 1910 am fost la Paris, unde am urmat cursuri de interpretare și am frecventat concertele. Între anii 1911 și 1913 am locuit cînd la Iași, cînd la Constanța, la una sau alta dintre surorile mele, continuînd să mă ocup de muzică și a-mi clasa cunoștințele cîștigate. Am mai făcut o călătorie de studii la Leipzig, Paris, Londra, Geneva. În anul 1914 m-am stabilit la București, unde am dat lecții de pian pentru a-mi cîștiga existența. Cam în această epocă l-am cunoscut și m-am apropiat de George Enescu, cu care adesea am făcut muzică. În 1916 m-am refugiat la Iași. Am lucrat ca infirmieră într-un spital militar. În anul 1919 m-am întors la București și am început să dau lecții de pian. În același an am făcut și o călătorie în Grecia. În luna octombrie 1921 am fost numită profesor la Conservatorul din București (comisia de concurs fiind compusă din Enescu, Castaldi, Dimitriu, Ottescu, Alessandrescu). Am mai făcut unele călătorii : la Constantinopol (în 1927), la Paris (în 1928).

În anul 1933 am fost la Viena, pentru a prezenta pe elevul meu, Dinu Lipatti, la concursul internațional de pian. Ultima călătorie în străinătate am făcut-o în vara anului 1938, pentru a asculta muzică la festivalurile de la Bayreuth, Salzburg, München... În anul 1950 am primit medalia Muncii, iar în august 1954, Ordinul Muncii cl. II.

Ca cetățean, atitudinea mea a fost și este aceea de a respecta legile țării și de a sluji cu credință și devotament prin activitatea mea profesională. Ca om, aceea de a privi înainte și a merge cu cinste în pasul vremii".

Să reținem ultimele cuvinte ale acestei succinte autobiografii, reduse la esențial : „a merge cu cinste în pasul vremii". Poate că înainte de a căuta să rînduim trăsăturile esențiale ale acestei impresionante personalități, ar fi bine să căutăm ce anume constituia cel mai izbitor aspect în comportarea de o viață a Florichii Musicescu. Mai întîi acest „să mergem în pasul vremii", iar apoi integrarea pedagogiei în aria mai largă a eticii. Niciodată nu a despărțit atitudinile de viață de acelea de esența pedagogiei, după cum niciodată nu a făcut din domeniul pianului un capitol special al pedagogiei muzicale. Era, mai înainte de toate, profesoară de muzică, mai presus de aceasta, îndrumătoare morală, și ceea ce urmărea să ducă pînă la desăvîrșire, era calitatea omenească.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, să revenim la contemporaneitatea pedagogiei sale. Nici o altă ramură a pedagogiei muzicale nu are atîtea scrieri de specialitate ca pianul. Şi în zilele noastre, literatura de specialitate e mai bine susţinută decît la alte instrumente. Să-mi fie îngăduit să relatez anumite detalii din propria mea experienţă, pentru a putea pune la lumină acel „a merge în pasul vremii", tradus pe plan profesional. Cu 12 ani în urmă, s-a iniţiat de către forurile conducătoare înfiinţarea în Conservatoare a unor cursuri de Metodică a predării instrumentelor. De obicei, erau însărcinaţi să le susţină şefii de catedră. Florica Musicescu, şefa catedrei de pian de la Conservatorul din Bucureşti, a obiectat că nu are obişnuinţa unor cursuri susţinute oral în faţa unui auditoriu studenţesc, dar s-a oferit să traseze coordonatele unui asemenea curs aceluia ce va fi desemnat de conducerea Conservatorului să îl susţină. Am fost ales eu, iar competenţa cu care, în cîteva ore de explicaţii, mi-au fost schiţate liniile directoare ale cursului m-a impresionat. Era vorba de un curs greu, ce nu avea vreun sprijin pe lucrări anterioare. Trebuia creat din elemente de cultură muzicală şi pedagogică, din învăţăminte trase în raport cu ceea ce se scrisese din totdeauna în materie de pianistică. Am rămas uimit de orientarea „la zi" în ştiinţa interpretativă a pianului, de cunoaşterea tuturor lucrărilor ce apăruseră. Nici nu era de crezut ca o profesoară de pian să fie atît de bine documentată, să poată spune cu precizie de om de ştiinţă de ce trebuie adoptată o anumită doctrină şi nu alta.

Iată autorii de mare răsunet, ale căror „descoperiri" au fost integrate în „punctul de vedere" pe care şi l-a constituit în decursul carierei sale pedagogice. Mai întîi R. M. Breithaupt, teoreticianul de la începutul acestui secol, care prin voluminoasele sale lucrări a făcut o adevărată răsturnare a regulilor în materie de tehnică a pianului. Ceea ce era nepermis pînă la el, devine regulă obligatorie. Mîna liniştită a pianistului se transformă într-o mînă în veşnică mişcare ; preceptul braţelor cît mai imobile, în „liberarea" braţului, care devine conducătorul mîinii ; tehnica e declarată „naturală", încercînd să adapteze cele mai fireşti funcţii ale unui aparat pianistic lărgit, la un joc instrumental de mare amploare, menit să servească o tehnică „romantică", în care rolul acordurilor şi al sonorităţilor ample este precumpănitor. Breithaupt a „eliberat" o seamă de funcţii în fiziologia aparatului pianistic. Este, desigur, cel mai mare revoluţionar pe care l-a avut pedagogia pianului. Cînd a fost instalată ca profesoară la Conservator, alături de Constanţa Erbiceanu, a căutat să impună această nouă tehnică, pe care şcolile din Germania o adoptaseră în ultimii ani.

Îmi amintesc cum îmi făcea o foarte sugestivă comparaţie cu... Isadora Duncan. Marea dansatoare „eliberase" şi ea trupul omenesc, căutînd să-i folosească toate mişcările posibile. Funcţionalitatea şcolii „tehnicii naturale" a lui Breithaupt se putea desigur apropia de revoluţia marei dansatoare. Domnişoara avea pasiunea comparaţiilor grăitoare. Îl remarcase şi pe Béjart, care tinde spre o artă „totală" a dansului, mai ales din cauză că şi pedagogia sa avea o orientare de „tota-

litarism", înțeles într-un sens căruia vom căuta să-i găsim o explicare în rîndurile ce urmează.

Dar nu s-a oprit la Breithaupt. A citit și a încercat să aplice cele susținute de un autor mai nou, Martienssen. Structurările sale psihologice, schemele fenomenologice pe care le dezvoltă în lucrările sale și mai ales complexul copilului minune pe care îl așază la baza învățămîntului muzical au cucerit-o. „Martienssen are dreptate în tot ce spune" — mi-a mărturisit mai de mult. Ideile sale, pe care mi le-a expus în dramaticele condiții pe care le-am descris, sînt calcate pe școala psihologică a lui Martienssen. Nu a pregetat să studieze și un alt autor — Kurt Johnen — care a lansat nu de mult o teorie a energeticii pianistice. Pe Johnen îl preocupă nu atît pianistica înțeleasă în sensul limitat al școlilor tradiționale, cît mai ales funcțiile vitale (respirație, circulație) ce trebuie cultivate în mod special, pentru a servi cît mai eficient scopurile artistice. Sau, un autor și mai recent, Dichler, profesor la Conservatorul din Viena, ce se întoarce la unele reguli mai vechi pe care le reia dintr-un punct de vedere contemporan, dînd anumite îndrumări de ordin practic cu rezultate întotdeauna eficiente.

Din toate acestea a făcut o sinteză. O sinteză pusă în slujba unei inteligențe superioare și a unui talent pedagogic unic. Sinteza pe care o făcuse îngloba nu numai latura pedagogiei, cît și a muzicii. Ajungea la unele sensuri „totalitare", deoarece pretindea mobilizarea tuturor resurselor fizice și psihice. Nu admitea nici un fel de „economie", decît în scopul de a chibzui și mai bine efortul cerut.

Ținea un contact strîns cu tinerii compozitori și căuta să-i cuprindă, cu creațiile lor, în sfera sa de preocupări. Aurel Stroe îmi spunea de curînd cît de mult l-a uimit larga înțelegere și — mai mult — dragostea pentru fenomenul muzical care îl arăta întotdeauna : „Cu o nobilă discreție — a continuat compozitorul — se apropia de stiluri muzicale și de concepții componistice dintre cele mai diferite. Am avut deosebita cinste și bucurie să fiu chemat de mai multe ori de dînsa pentru a-i explica în amănunt compoziții pe care le terminasem de curînd. Cu o uimitoare tenacitate urmărea structurile muzicale pînă la ultimul amănunt și observa nu rareori aspecte peste care chiar autorul putea trece neatent. Ultima oară m-a chemat după prima audiție bucureșteană a *Muzicii pentru pian, alămuri și percuție* ca să-i explic felul în care am conceput această piesă și cum înțeleg resursele pe care le oferă pianul în dezvoltarea viitoare a muzicii. Încercînd la un moment dat să-i explic amănunțit structura de bază, unică a piesei, mi-a zîmbit puțin amuzată și mi-a preluat explicația, ajungînd exact la rațiunea de a fi, estetică, a acestei structuri. Era de față și Academicianul profesor Gr. C. Moisil, care mi-a spus mai tîrziu : «Ascuțită și fină înțelegere a fenomenului»! Într-adevăr era ceea ce aș numi o strălucire a înțelegerii de tipul cel mai înalt, care nu se oprește la marginea fenomenului și vede în adîncime implicații îndepărtate și conexiunile interne care definesc fenomenul în cauză".

Am fost și eu martorul unei asemenea audiții, dar mult mai recent. În iarna anului 1968, cu cîteva săptămîni înainte de a fi fost internată la

Scanned with OKEN Scanner

spitalul unde s-a stins din viaţă. Ca să-i mai îndepărtăm gîndurile de la suferinţele bolii, veneam să-i vorbim despre domenii cît mai străine de durere. Venisem cu o serie de desene şi schiţe, pentru care şi-a dat toată osteneala să le critice, în cea mai curată accepţie a acestei noţiuni, iar Alexandru Hrisanide adusese un magnetofon cu ultimele lui înregistrări : o muzică foarte greu de înţeles, deoarece nu păstrase nimic din arta tradiţională. A ascultat cu interes, iar dacă una din scurtele piese înregistrate nu era înţeleasă de la prima audiere, cerea să se repună banda, şi ne explica ce a voit compozitorul, cu un spirit de pătrunderea care ne-a uluit. Mi se spusese că era „într-o zi bună", că în dimineaţa aceleiaşi zile venise din provincie o fetiţă căreia îi dădea îndrumări. Făcuse o lecţie admirabilă, ca şi cînd nici umbra vreunei boli nu ar fi atins entuziasmul său veşnic tînăr. Fusese ultima lecţie pe care o dăduse.

Spuneam mai sus că cea de-a doua caracteristică de majoră importanţă a personalităţii a fost integrarea pedagogiei în aria mai largă a eticii. Nu era numai profesoară de muzică, dar mai ales îndrumătoare de oameni, făuritoare de conştiinţe. „Dacă ai să scrii vreodată despre mine, te rog să spui că am fost în esenţă un om cumsecade. Am contrariat pe mulţi cu asprimile mele, dar nu am dorit decît să fac bine şi să fiu cît mai cinstită în toate aprecierile mele şi în tot ce fac". Parcă şi acum îmi răsună în ureche cuvintele pe care le-a rostit nu o singură dată.

Compozitorul Ştefan Niculescu a avut o seamă de aprecieri în legătura cu pedagogia Florichii Musicescu, pe care mi le-a comunicat cu toată bunăvoinţa : „Am avut prilejul de a fi studiat un timp pianul cu Florica Musicescu. Mi-am lămurit cu acest prilej un principiu care îmi pare de aplicabilitate generală şi anume : căutarea cu maximă luciditate şi rigoare a celui mai adevărat, mai adecvat şi, prin urmare, a celui firesc *gest* pentru exprimarea sensibilă a gîndirii muzicale.

Gestul, în înţelesul lui primordial de mijloc de comunicare, însemna pentru Florica Musicescu o comportare exterioară desăvîrşită interior. Nimic din ce se făcea auzit sau văzut nu putea fi discordant cu ce era în realitate gîndit sau simţit. De aici, excluderea oricărui mimetism sau cabotinism : dacă nu aveai nimic de spus, era preferabil să taci.

La autenticitatea gestului se ajungea numai prin *coordonarea* forţelor spiritului şi trupului, iar această coordonare însemna un alt important principiu. Studiul propriu-zis al pianului presupune deci aspiraţia către un ideal infinit mai cuprinzător şi imposibil de evitat : unitatea dintre ceea ce înfăptuieşti şi ceea ce în definitiv eşti, de unde ştergerea graniţei dintre artă şi viaţă. Florica Musicescu a fost astfel acea renumită autoritate în pedagogia modernă a pianului, deţinătoare a tuturor secretelor acestui instrument şi pentru că a condiţionat perfecţionarea artistică de cea etică. Într-adevăr, este imposibil să capeţi o voce autentică şi personală doar printr-o virtuozitate oricît de rafinată ; îţi mai trebuie o înaltă convingere spirituală, faptul de a fi devenit în primul rînd om", a încheiat compozitorul.

Scanned with OKEN Scanner

„Cu o pasiune dublată de luciditate a cercetat, a adîncit și apoi a construit, bazîndu-și învățămîntul pe covingerea că esența interpretării muzicii este simplitate, dăruire și calm și că drumul care duce la țintă pornește din minte și suflet, pentru a anima mîinile creatoare. Însăși bruscheria ei era numai manifestarea suferinței unei imense sensibilități în fața stîngăciei și a neînțelegerii cu care se apropiau de muzică mulți din cei care încercau să i se dedice". (Cuvintele aparțin prof. Ovid Drimba.)

Balzac a scris undeva : *„Nu putem purta pică severității, atunci cînd ea e îndreptățită de un caracter ales, de moravuri curate și cînd e chibzuit împletită cu bunătatea"*. Exista în felul de a trata prietenii și pe cei mai tineri, elevi sau tinere talente, o asprime aparentă, care nu era decît o mască a unei foarte mari generozități. Într-o scrisoare rămasă de la sora ei mai mare, Valența, care a cunoscut foarte bine cutele acestui suflet ce nu se destăinuia niciodată. găsim următoarele : „Florica e un suflet cum rar întîlnești și o apreciez și admir tot mai mult, fiindcă mereu survine cîte o ocazie în care se dezvăluie însușirile ei, de care cu atît de multă grijă parcă nu vrea să se știe. Are un fel de modestie în privința asta. Face bine, ajută cît poate în toate direcțiile, dar nu cumva să se știe. Nu-i place."

Aceste trăsături pot explica, în parte, succesele pedagogiei sale. Pleca de la om la tot ce este de natură profesională și nu invers. Am vorbit cu mulți dintre elevii săi și acest aspect a fost relevant. Maria Fotino îmi preciza : „Ceea ce mi se pare unic la maestra noastră este facultatea de a citi ca într-o carte deschisă firea celui care cîntă, de la prima audiere detectînd atît armoniile cît și disonanțele. Caută să șlefuiască cu pasionată strădanie, cu spirit pedagogic superior, structura sufletească, urmărind prin netezirea asperităților și înnobilarea materialului uman să formeze interpreți demni de a oglindi frumosul și adevărul în muzică".

Maestrul Mihail Jora îmi spunea că a admirat la Florica Musicescu cum s-a străduit toată viața „să imprime altora adînca ei cugetare muzicală și adevăratul înțeles expresiv al operei executate. Iar dacă n-a izbutit — cum e și normal — ca din toți elevii, mai mult sau mai puțin talentați, să creeze pianiști desăvîrșiți, sămînța aruncată a rodit în fiecare din ei sub forme diferite, dar au devenit mai toți artiști cinstiți, iubitori ai corectei expresii muzicale. Și au mai păstrat acești foști elevi a Floricăi dragostea și respectul față de dînsa, ușurînd pe cît se putea marile suferințe ale acestei ființe cu suflet tot atît de înălțat pe cît îi era de curat auzul artistic".

Unul dintre ultimii studenți pe care i-a îndrumat (Sandu Sandrin) mărturisea cît este de mîndru de privilegiul pe care l-a avut de a se împărtăși din sinteza uriașei experiențe muzicale și de viață la care ajunsese maestra în pragul sfîrșitului vieții. Ceea ce a remarcat tînărul său student a fost „o putere de comunicare cu elevii pur și simplu fantastică, o putere care de-a dreptul ne fascina și sub imperiul căreia puteam realiza *pe loc*, fără greutate, anumite pasaje dificile

Scanned with OKEN Scanner

sau intenţii expresive subtile, pentru care ne-ar fi trebuit altfel săptămîni sau luni de studiu. Şi aceasta, datorită faptului că era întotdeauna un profesor «activ», care participă din toată fiinţa alături de noi la realizarea operelor muzicale". Aceasta este exact ceea ce pedagogia modernă numeşte „stare de creaţie" a îndrumătorului în procesul de învăţămînt.

Dacă s-a păstrat aproape toată corespondenţa primită de la foştii elevi şi de la marile personalităţi ale vieţii muzicale contemporane, asupra căreia vom reveni, avem, deocamdată, extrem de puţine mărturii scrise de la Florica Musicescu. Un teanc de corespondenţe de la Nadia Boulanger pe care le avem la îndemînă sînt răspunsurile unui foarte mare număr de scrisori adresate acestei mari personalităţi, cu care era în strînse relaţii de prietenie. Poate că cel ce va încerca să închege un studiu sistematic asupra vieţii şi activităţii Florichii Musicescu va putea să le adune. Sînt risipite în toate colţurile lumii.

Nu am impresia însă că o asemenea muncă de migală ar aduce o corectare a liniilor ce-i definesc personalitatea. Ar fixa unele detalii de viaţă şi ar întregi doar judecăţile de valoare în raport cu muzica şi muzicienii. Kriemhilda Cristescu mi-a dat o scrisoare pe care a primit-o în vremea cînd îşi făcea studiile la Leningrad. Este datată 17.XII.1961. Nu conţine nici o îndrumare cu privire la felul de a studia sau la comportarea pianistică. Numai sfaturi de viaţă : „Îţi va trebui cîtva timp pînă să te adaptezi la noul ritm de viaţă şi noi condiţii de trai. Într-o bună zi ai să te trezeşti însă întărită, cu un simţ al *răspunderii* crescut, cu capul bine aşezat pe umeri, cu o judecată *trează*, şi vei fi *şi mai fericită* de toată această schimbare... Mergi *încet* şi bine anul acesta şi-ţi vei lua vînt în anul şcolar viitor. Pune ordine în numeroasele tale activităţi şi ai grijă de *sănătate* în primul rînd... Aştept cu multă bucurie şi nerăbdare călătoria mea la Moscova, cu ocazia concursului Ceaikovski... Mă bucur că te-ai împrietenit cu chinezi, care îţi vor putea fi şi un exemplu de putere de concentrare între multe alte calităţi ale acestui străvechi popor. Priveşte înainte cu hotărîre şi avînt tineresc, cu modestie şi încredere totodată, «nu pentru a învinge ci pentru a sluji», aşa cum îşi luase ca deviză Enescu al nostru".

Tînăra pianistă căreia îi era adresată scrisoarea această plină de înţelepciune îmi mărturisea, acum, cînd a intrat de cîţiva ani în învăţămîntul muzical, cît de folositoare i-au fost îndrumările date de marea noastră profesoară, care punea preţ mai întîi pe consolidarea caracterului viitorului artist. Dorea o evoluţie *sub toate aspectele* a celor ce îi avea sub îndrumare. Un mic detaliu : o trimisese să ia (în mod gratuit) lecţii de franceză cu sora Florichii, Valentina Boteanu, iar pedeapsa ce survenea cînd Kriemhilda nu se prezenta mulţumitor la ora de pian (tot gratuit predată) era suspendarea imediată a lecţiilor de franceză, la care eleva ţinea atît de mult... Pe cît era de neînduplecată în ceea ce priveşte perfecţiunea realizărilor spre care tindea, pe atît de delicate erau atenţiile pe care le avea în raport cu elevii, de care nu uita niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Existau în atitudinea sa unele aspecte care ar fi putut să contrarieze. Era de multe ori necruțătoare. „Steriliza" falsele talente. Nu erau puține cazurile în care, după ce își dădea seama că cel ce cîntase nu are nici o șansă să se dezvolte mulțumitor, îi spunea asemenea lucruri, de o duritate nebănuită la un om de o bună creștere exemplară, încît „candidatul", de cele mai multe ori, rămînea dezarmat. Mi-a explicat că ar fi fost un fapt necugetat și o răutate să încurajeze pe calea spinoasă a muzicii un element ce nu avea calitățile necesare. Ar fi fost totodată nedrept, mai ales pentru cei cu care acesta avea să vină în concurență. De aceea era și foarte parcimonioasă în laude. Cine i-a cerut vreodată o referință sau o recomandare știe cît de greu doza atributele admirative, cu cîtă teamă scria fiecare cuvînt, ca să nu nedreptățească pe cei ce aveau dreptul la aprecieri fără rezerve. Superioritatea sa etică și intelectuală îi dădea dreptul la asemenea atitudini. Se *impunea* fără să facă nici cel mai mic efort.

Tinerețea spirituală de care a dat dovadă întreaga sa viață a fost calitatea ce i-a permis să se mențină în actualitatea gîndirii. *„Morala modernă înseamnă a accepta criteriile vremii tale"*. Cuvintele sînt ale lui Oscar Wilde, iar Florica a fost ca o întruchipare a acestora. Supleţea judecăților sale, care nu erau niciodată străine de timpurile în care trăia, i-a îngăduit o continuă împrospătare a viziunii, o tinerețe spirituală care a păstrat-o pînă în ultima zi. Îmi povestea de la unul din concursurile Chopin de la Varșovia, unde îl întîlnise cu cîțiva ani în urmă pe Arthur Rubinstein, că nu a impresionat-o atît de mult inegalabila artă a marelui pianist, cît mai ales tinerețea acestui om de 80 ani. *„Vous êtes seulement déguisé en vieillard"* (Sînteți doar deghizat în bătrîn) i-a spus Florica. Iar Rubinstein i-a răspuns prompt : *„Sînteți singura ce nu aveți dreptul la o asemenea remarcă..."* Era foarte mîndră de acest schimb de replici.

Tinerețea aceasta spirituală se manifesta printr-un cuceritor optimism, care parcă ar fi fost organic. Nu o dată cei ce o cunoșteau erau mînați ca de o forță nevăzută spre dînsa, care știa să schimbe pur și simplu climatul sufletesc, atunci cînd era întunecat. Nu ocolea nici cele mai grave cuvinte numai ca să te poată face să pleci cu o altă optică, mai luminoasă, mai plină de speranțe. „Bucură-te de ce ai. De toate nu vei avea niciodată. Caută resurse în adîncul sufletului și nu se va putea să nu descoperi și motive de bucurie. Deznădejdea e o boală". Era într-adevăr uimitor să vezi un om bătrîn cum insuflă tinerețe celor cu decenii mai tineri, dar copleșiți de unele amărăciuni trecătoare.

* * *

Corespondența cu muzicienii, pe care a purtat-o Florica Musicescu, este foarte bogată. Scrisorile adresate de Lipatti au fost publicate, în cea mai mare parte. Dovedesc toate un devotament și o recunoștință fără rezerve. Marele pianist nu se sfia să recunoască în ce măsură îi este îndatorat maestrei pentru meșteșugul pianistic, pentru îndrumările date și pentru dragostea ce i-a arătat. (Corespondeța încă

Scanned with OKEN Scanner

nepublicată va apărea în monografia în pregătire în Editura Muzicală, consacrată lui Lipatti.)

Lipatti o denumea pe Nadia Boulanger, cu care a continuat studiile la Paris, „mama mea spirituală". Au existat desigur anumite afinități elective care au cimentat nu numai raporturile de învățămînt muzical dintre Nadia Boulanger, Lipatti, Florica Musicescu și Igor Markevitsch. Lipatti fusese nașul copiilor lui Markevitsch, care dirijase și înregistrase concerte cu Dinu, era în corespondență cu Florica Musicescu, iar cînd a venit în România pentru prima oară, cunoștința cu Florica Musicescu s-a transformat deodată într-o caldă prietenie.

Florica Musicescu era de aceeași vîrstă cu Nadia Boulanger. Le apropia amintirea lui Dinu, care fusese ca o trăsătură de unire, dar și formația de largă cuprindere intelectuală. Toate scrisorile sînt „publicabile", în sensul că prezintă un interes de ordin general literar, vădesc preocupări de intelectualitate elevată. Este de presupus că scrisorile Florichii Musicescu se ridicau la aceeași înălțime de gîndire. Afecțiunea marei profesoare franceze e repetată în fiecare din numeroasele mesaje primite. Sînt și unele gînduri care desigur că rimau cu ale destinatarei din România : „Am o teribilă dorință — scria Nadia B. — să întîlnesc un muzician care, în stilul său, cu mijloacele sale, să *vorbească*. Atîtea note, atîtea probleme, atîtea căutări și, în mod fatal, ca întotdeauna, un frumos rebut. Din timp în timp se face auzit cîte un glas, o voce care se impune și luminează... cîte cineva care se va libera de natura însăși a căutărilor. Limite necesare, dacă nu vrem să cădem în haos, dar limite de multe ori excesive".

Ar fi interesant de urmărit anumite gînduri și aforisme extrase din lecturile marei muziciene franceze care știa că sînt pe placul destinatarei : *„Sînt sigur că una din legile fundamentale ale artei este de a ști să scoți din banalitate inimitabilul"* (Roger Caillous). Sau : *„Artistul trebuie judecat după calitatea refuzurilor sale"* (Paul Valéry).

Yehudi Menuhin o invita printr-o scrisoare din februarie 1967 să vină să țină cursuri la școala sa de lîngă Londra. Credea că prezența Nadiei Boulanger la aceleași cursuri va fi un argument de convingere în plus. Ultima scrisoare primită cu cîteva zile înainte de tragicul sfîrșit repeta invitația. „Ați dori să veniți pentru a ne inspira și a ne dărui din arta și experiența dumneavoastră ?".

Scrisorile lui Igor Markevitsch sînt de o căldură ce transgresează limitele epistolare obișnuite : „Ceea ce mă ține legat de lumea aceasta nebună *(insensé)*... sînt cele cîteva ființe «rare» pe care am avut privilegiul să le cunosc, dintre care faceți parte și Dv". Într-o altă scrisoare din 27 mai 1967, o invita la festivalul din luna septembrie a aceluiași an, ce se pregătea la Monte Carlo în cinstea Nadiei Boulanger, care împlinise 80 de ani. Concertul festiv aparținea lui Markevitsch, cu Yehudi Menuhin ca solist. „Răspunde-ne repede, iar dacă accepți, nici nu este nevoie să spun ce bucurie va fi pentru mine și pentru Nadia". Dar starea sănătății nu i-a îngăduit să facă această călătorie. Nadia a avut grijă să trimită o fotografie mare de la festivitate,

Scanned with OKEN Scanner

cu dedicația următoare : „*Pentru Florica, cu adîncă afecțiune de la Nadia, 30 sept. 1967. Ne-ai lipsit la această sărbătoare a inimii*".

Compozitorul Marcel Mihalovici scria de la Paris, la începutul lunii aprilie a acestui an, maestrului Jora, rugîndu-l să împărtășească „regretele sale îndureratei familii și celor ce au cunoscut-o și admirat-o". „*C'était une grande dame, — une grande âme !* (A fost o mare doamnă, un suflet mare !) „...A fost motorul și promotorul unei superbe școli de pian, din care scumpul și regretatul Dinu Lipatti a fost cea mai strălucitoare stea. Muziciană de rasă, a știut să transmită discipolilor săi nu numai o remarcabilă tehnică, dar o tehnică ce nici nu ar fi existat dacă nu ar fi avut ca scop final expresia muzicală. Aici e meritul său, rămînînd ca o verigă a lanțului care începe cu marii artiști ai trecutului, cărora a știut cu atîta pertinență să le continue exemplul. Să sperăm din toată inima că vremurile de azi ...nu vor acoperi cu indiferență tot ceea ce inteligența și sensibilitatea acestei femei superioare a adus în patrimoniul muzicii țării noastre".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'étude consacré à l'éminent professeur de piano Florica Musicescu — décédée au mois de Mars 1969 —. n'est pas seulement une esquisse biographique faisant valoir les réalisations dans le domaine de la pédagogie, durant une carrière qui a couvert plus d'un demi-siècle, c'est aussi un travail d'une structure à part. Dans la première partie de l'étude on présente les déclarations faites par Florica Musicescu à l'auteur. peu de jours avant sa mort ; elle y synthétise les lignes directrices de sa méthode d'enseignement, fruit d'une longue période de décantage. Assimilant toutes les doctrines qui, tour-à-tour, ont été la source de l'enseignement du piano, jusqu'à l'école spychologique qui domine actuellement, Florica Musicescu s'est forgé, de leur synthèse, une méthode pédagogique propre, qui a donné les résultats que l'on connaît, entre autres cette pléïade de pianistes avec Dinu Lippatti en tête, qui fait honneur à l'école roumaine. La lucidité avec laquelle elle résume ses idées de base est impressionnante et l'auteur de l'étude les présente en système : penser, préparer, agir ; voici les trois étapes de l'interprétation et implicitement de l'énseignement du piano. Le son, sourtout chez les pianistes, doit tout d'abord éclairer de son scintillement la conscience de l'artiste, après quoi, une fois réalisé, il sera comparé à ce qu'en avait désiré le musicien. Aussi bien, l'ouïe créatrice, cette notion toute moderne de la pédagogie, est-elle à la base de son système d'enseignement. Mais, cultiver la lecture à première vue et le respect très strict du texte musical constituent également pour Florica Musicescu les prémisses d'un enseignement rationnel et efficient. La grande pédagogue évoque dans ses déclarations les débuts de sa carrière musicale et didactique et

Finalement conclut que toute activité pédagogique supérieure se résume en ces mots : „apprendre comment on enseigne".

La seconde partie de l'étude porte sur un autre aspect, celui de l'intégrité du comportement de Fl. Musicescu et l'auteur cherche à élucider les faits qui ont déterminé une telle attitude. Une „enquête", pourrions-nous dire, est entreprise parmi les anciens et les actuels élèves de Florica Musicescu et leur déclarations et aveux coïncident avec les conclusions de l'auteur. D'ailleurs, l'étude reproduit une biographie — extrêmement sommaire — établie par la musicienne elle-même, dont la concision correspond à sa nature discrète qui n'a jamais aimé se mettre au premier plan.

L'auteur explique ensuite en quoi consistait le caractère très „contemporain" du système de la grande pédagogue roumaine qui, toujours, s'est tenue „au pas" de son temps. Les grandes théories de l'art du piano qui ont influencé sa pensée sont passées en revue, pour qu'en fin de comptes l'auteur aboutisse à l'affirmation que la grande qualité qui distinguait sa méthode pédagogique des autres, constituées elles aussi dans le contexte du courant psychologique, était celle de partir de la formation éthique. Pour Florica Musicescu la simplicité, le don de soi-même et le calme formaient l'essence de toute interprétation musicale et le chemin qui devait mener au but partait de l'esprit et du coeur. Aussi bien, tous ceux qui ont travaillé avec elle sont-ils d'accord pour reconnaître combien admirables étaient ses qualités de musicienne et combien pénétrant était son esprit d'analyse, qu'il se fût agi de n'importe quel style, mais surtout de la musique nouvelle. Sa correspondance avec Nadia Boulanger, Igor Markewitsch et Lipatti témoigne de l'admiration que ces grand musiciens lui portaient.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PAVEL APOSTOL

Muzica — proces de comunicare

Muzica — proces de comunicare

Faptul elementar și nemijlocit verificabil al practicii muzicale îl constituie *audierea unei opere muzicale.*

Cum putem defini, în termeni obiectivi, o audiție muzicală ?

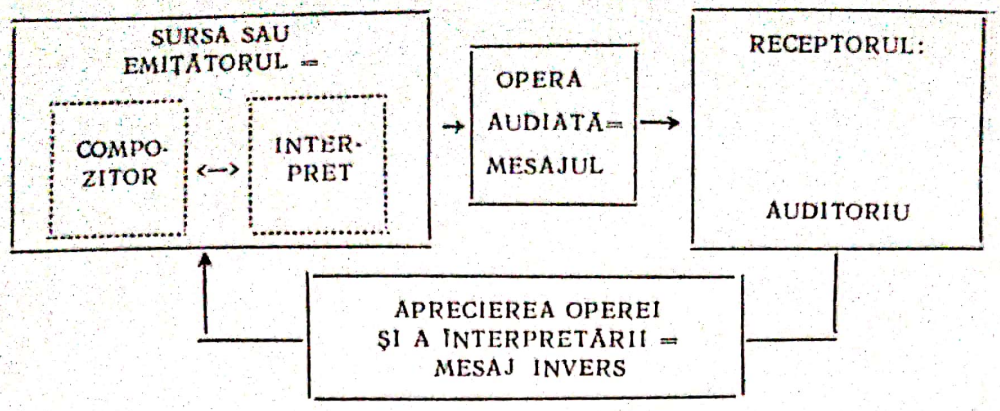
Audiția reprezintă o *comunicare* între creatorul partiturii și interpreți, pe de o parte, și auditoriul *, pe de alta, prin intermediul unei opere intrate în procesul comunicativ dat fie ca atare, fie într-o anumită interpretare (execuție). Creația artistică este în general — cum spunea Modest Musorgski — „un mijloc de a intra în legătură (în comunicare) cu oamenii". Fără a ne pune, deocamdată, întrebarea *ce anume,* se comunică, trebuie să consemnăm că prima caracteristică obiectivă a muzicii constă în a fi un mesaj comunicativ între oameni. Existența și *menținerea* în decursul istoriei a acestui tip de comunicare înseamnă că, pe lîngă mijloacele verbale etc., societatea umană a resimțit necesitatea folosirii și perfecționării necontenite a unui asemenea fel specific de comunicare.

Modelul abstract al acestei comunicări ** poate fi înfățișat prin figura de la pagina următoare.

---

* „Auditoriul cuprinde aici totalitatea indivizilor care ascultă o creație muzicală, într-o interpretare dată, indiferent de pregătirea, educația acestora sau de scopul urmărit.

** Modelul nostru se deosebește de cele obișnuite (de ex. Colin Cherry : „*Comunication Theory and Human Behaviour*" în *Studies in Communication,* London 1955, pp. 46—47, sau A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique,* Paris 1958, etc.) mai ales prin introducerea blocului care marchează dinamica procesului activ de receptare. „Mesajul invers" transformă procesul liniar de comunicare într-unul „circular", deci, în sensul lui W. R. Ashby, cibernetic.

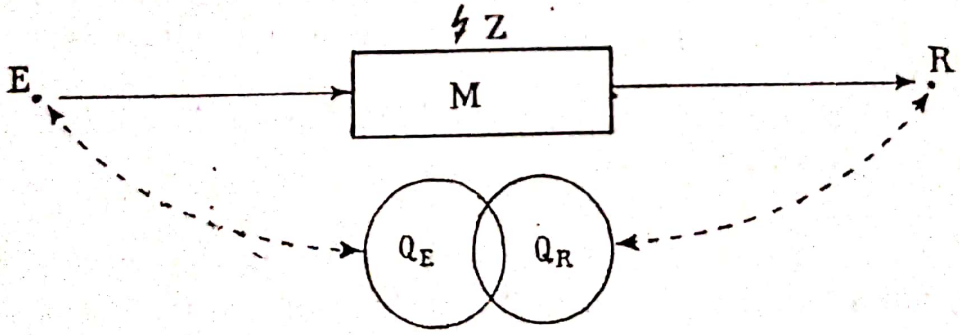


În acest model și în cele ce urmează avem în vedere „opera într-o anumită interpretare". Din punctul de vedere al cercetării de față, nu se pune, deocamdată, problema deosebirii între operă, ca structură dată, și interpretarea ei.

Comunicarea realizată presupune, firește, satisfacerea condiției minimale de *comunicabilitate*. Anume, sursa (emițătorul) și receptorul trebuie să *poată da* „mesajului" o semnificație dacă nu identică, în orice caz și cel puțin analogă, convergentă etc. Cu alte cuvinte, „mesajul" trebuie să fie „descifrabil" (să poată fi interpretat) aproximativ în același fel de către sursă și de către receptor *.

---

* Meyer-Eppler a dat o reprezentare grafică sugestivă acestei condiții. Fie E = emițătorul, R = receptorul. QE = repertoriul de „semne" folosit de emițător, QR = repertoriul de „semne" folosit de receptor, M = mesajul, Z = zgomote (distorsiuni), atunci procesul de comunicare va putea fi înfățișat intuitiv astfel :



Comunicarea e posibilă dacă, și numai dacă, „repertoriul" cu ajutorul căruia emițătorul a „codificat" mesajul său (i-a dat formă în cadrul comunicării date) și „repertoriul" cu ajutorul căruia receptorul a „decodificat" acel mesaj formează o mulțime de intersecție (non-vidă).

Interpretînd, la acest nivel al expunerii, „repertoriul" drept „cultură muzicală", este intuitiv evident că nu poate exista o comunicare muzicală dacă între „cultura muzicală" a emițătorului și cea a receptorului nu există elemente comune (mulțimea de intersecție non-vidă de mai sus).

Audiția muzicală (trăirea, perceperea, înțelegerea și aprecierea operei muzicale) * este, în esență, un proces de comunicare, care are loc în condiții determinate de organizare a vieții sociale (cu anumite posibilități de audiție, folosind mijloace de realizare determinate : instrumente muzicale, săli etc.). Receptorul (auditoriul) nu este pasiv, ci reacționează față de operă prin aprecieri**. Acestea pot deveni, la rîndul lor, mesaje inverse adresate organizatorilor audiției (care i-au stabilit programul), compozitorului (dacă trăiește), interpreților. Întrucît aceștia țin seama de ele în viitoarele lor acțiuni, procesul dobîndește caracter cibernetic ***.

Să continuăm, mai departe, analiza procesului de comunicare înfățișat.

Comunicarea, în cursul unei audiții muzicale, se realizează prin contactul perceptiv trăit direct cu opera. Între aceasta și ascultător se stabilește o legătură materială, fiziologică, prin receptarea semnalului sonor care alcătuiește suportul fizic-substanțial al comunicării. De aici, o primă condiționare a perceperii operei muzicale — cea fiziologică. Receptarea operei depinde de structura fiziologică a receptorului. Excitantul fiziologic este trăit, în același timp, de către receptorul uman pe plan psihic, de unde cea de a doua condiționare a procesului de receptare — cea psihologică.

Structura psiho-fiziologică a receptorului condiționează în chip necesar comunicarea muzicală. Ca întreaga structură anatomo-fiziologică a omului, și auzul este rezultatul unei evoluții istorice ; pe lîngă acțiunea factorilor biologici și cosmici, el este determinat în primul rînd de viața socială. Diversitatea auzului *muzical* exprimă condiționarea social-istorică felurită a structurii noastre auditive. Cercetările experimentale de psihologie au confirmat condiționarea socială a auzului muzical ****.

După cum se știe, muzica operează cu un grup finit de sonorități, selecționate dintr-o mulțime infinită de zgomote (sunete concrete, reale) în cursul practicii muzicale social-istorice și produse cu ajutorul unor instrumente anume construite sau cu ajutorul vocii umane, folosită într-un fel deosebit de emisiunea obișnuită de sunete articulate (vorbire), adică în calitate de „instrument" muzical.

Sunetele muzicale constituie un sistem format în cursul dezvoltării sociale și organizat în conformitate cu structura psiho-fiziologică a auzului nostru.

---

* Aici, pornim de la opera muzicală, ca un dat. Se va vedea, mai departe, că și procesul „producerii" operei muzicale, creația este un proces comunicativ.

** Aceste aprecieri pot fi redate matematic prin funcții de selecție și evaluare.

*** Pentru aspectele teoretice ale cibernetici, se poate consulta lucrarea noastră. *Cibernetică, cunoaștere, acțiune*, Editura politică, 1969.

**** Vezi, de exemplu, R. Husson, *Études expérimentales de conditionnements acoustiques, physiologiques et psychologiques de l'esthétique musicale*, în „Annales de Télécommunication", febr. 1953 ; același, *Le Conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale*, „La Revue Musicale", Paris 1957, nr. 236, pp. 94—102.

Scanned with OKEN Scanner

Încă în secolul trecut s-a constatat variația logaritmică a senzației (auditive) — (notată cu S) în funcție de excitație (fenomenul fizic al sunetului) — (notat cu E) :

$$S = K \log E$$

unde : K = o constantă.

În ultimii ani, Ernest Ansermet a publicat o voluminoasă lucrare de psihologie a audiției muzicale. *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine* (I-II, Neuchâtel, 1961), ale cărei teze au fost reluate de autor într-o expunere sintetică, *Les Problèmes de la musique* *. Deși naufragiază pînă la urmă într-o poziție subiectiv-idealistă (susținînd că „elementele constitutive ale muzicii sînt date de conștiință") și teologizantă (înțelegînd muzica drept o metodă „de a deveni asemenea lui Dumnezeu"), Ansermet are meritul de a respinge cu temei interpretarea fizicalistă (Helmholtz) a muzicii care fie identifică sunetul muzical cu cel fizic, fie admite doar o deosebire de grad și nu de calitate între cele două tipuri de sunete **.

Rolul activ al conștiinței în perceperea sunetelor este experimental dovedit. Recepționăm sunetele *ca oameni*, avînd o alcătuire statornicită de o lungă și hotărîtoare evoluție socială și nu ca simple sisteme perceptive. Urechea noastră *percepe* sunetele *într-o modalitate specific umană*, socială. Datorită acestei condiționări social-istorice, întregul nostru cîmp auditiv a fost organizat — după E. Ansermet — cu precădere tonal, iar mișcarea internă a formelor muzicale istoricește constituite în ultimele trei secole și jumătate e orientată melodic și armonic-funcțional ***.

Sunetul este un fenomen senzorial cauzat de vibrația unui corp. Prin înălțimea lui se reflectă pe plan psihic frecvența vibrației. Sunetul nu are înălțime decît pentru conștiință — precizează Ansermet : „înălțimea este o calificare subiectivă a sunetului, dar o calificare valabilă pentru orice subiectivitate umană" (subl. ns., *P.A.*). Din această

---

* În „Revue Musicale de Suisse romande", nr. 1/1963, pp. 3—14.

** Aceasta este eroarea de bază și în interpretarea perceperii muzicale de către A. Moles *(Op. cit.)*. În cercetările sale experimentale cu privire la modelarea informațională a perceperii unor opere muzicale el face o simplificare excesivă : decupează „obiecte sonore" (fragmente de bandă imprimată) fără a ține seamă de unitățile specifice și istoric constituite ale limbajului muzical (frază, temă, motiv etc. etc.). Pentru Moles, orice fenomen sonor este decompozabil și recompozabil (p. 127). Această unilateralitate în modelare izvorăște în ultima instanță din neadmiterea deosebirii *calitative* dintre sunetul muzical și cel fizic. De altfel, „modernismul" muzical se sprijină pe aceeași presupunere ; vezi A. Coeuroy, *Panorama de la Musique Contemporaine*, Paris, 1928.

*** Aici se impune, mai întîi, o rezervă dictată de faptul că baza empirică a analizei lui Ansermet o formează numai aria culturii muzicale vest-europene „clasice". El nu ține seama de existența altor sisteme muzicale, nu are în ve-

constatare corectă, Ansermet trage însă concluzia greșită că „înălțimea sunetului pe care urechea ne face să o percepem nu corespunde nici unei realități din lume". Senzația (înălțimea sunetului) este transformată într-o barieră între conștiință și lumea exterioară, faptul de conștiință devenind izvorul fenomenului. Ansermet confundă, în mod evident, calitatea de imagine psihică subiectivă a înălțimii sunetului cu pretinsa ei independență față de lumea exterioară. De fapt, o anumită percepție (subiectivă) de înălțime corespunde unei anumite frecvențe de vibrație, deci unei realități obiective, independentă de perceperea noastră. Frecvența vibrației provoacă, cauzează, apariția percepției de înălțime ; iar percepția reflectă fenomenul obiectiv al frecvenței de vibrații.

„*Conștiința auditivă*" fixează percepțiile de înălțime ca puncte, poziții spațiale, în note. Intervalul dintre două poziții tonale corespunde raportului frecvențelor de vibrație. „...Experiența arată că ceea ce percepe urechea nu este raportul de frecvență, ci logaritmul acestui raport"*. De aceea, potrivit calităților lor matematice, raporturile sonore în muzică „trebuie să aparțină unuia și aceluiași sistem de logaritmi, altfel operațiile logaritmice — adunarea și scăderea înălțimilor relative, însumarea intervalelor — *nu s-ar putea produce*". Aceasta „explică de ce le percepem în *grupuri*, formînd motive, fraze, perioade și, în sfîrșit. bucăți întregi" (E. Ansermet ; subl. ns., *P.A.*).

Intervalele posibile între sunete cu frecvență determinată sînt conținute în seria armonică de sunete. Pornind de la *do*, avem :

1	2	3	4	5	6	7	8
do_0	do_1	sol_1	do_2	*mi*	sol_2	(*si bemol*)	do_3

dere nici modificările care survin în structura noastră auditivă ca urmare a transformării mediului sonor, sub acțiunea unor factori sociali (*Muzica și filosofia*, în „Muzica" nr. 3, 1963, p. 18). precum și ca urmare a practicii muzicale însăși (cf. de exemplu, H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, 1959). În al doilea rînd, Ansermet nu este destul de exact. Tonicalitatea derivă din diatonie. „Imensul sistem modal, întreg, — scrie D. Cuclin — nu-i decît o consecință a sistemului diatonic, ca și sistemul tonal, ca și sistemul armonic". (*Perspectivele muzicii contemporane*, în „Contemporanul" nr. 32 (514/1956).

* Așa, de exemplu, percepînd cvinta *fa-do*, apoi cvinta *do-sol* (3/2), intervalul *fa-sol* (o nonă) corespunde unui raport de frecvență de 9/4, care este produsul înmulțirii lui 3/2 cu 3/2 sau $(3/2)^2$, dar pentru noi, auditorii, cvinta a doua s-a *adăugat* celei dintîi spre a produce percepția auditivă a nonei. Percepția noastră auditivă este deci logaritmică.

și putem alcătui un sistem de logaritmi avînd ca bază oricare dintre intervalele determinate prin această serie :

$\frac{2/1}{1}$	$\frac{(2/1)^2}{2}$	$\frac{(2/1)^3}{3}$	... octava
$\frac{3/2^2}{1}$	$\frac{(3/2)^2}{2}$	$\frac{(3/2)^2}{3}$	... cvinta
$\frac{4/3}{1}$	$\frac{(4/3)^2}{2}$	$\frac{(4/3)^3}{3}$	... cvarta etc.

Fiziologul Békési (S.U.A. a dovedit experimental că un sunet pur provoacă în ureche nu numai poziția cochleară corelativă frecvenței sale, ci și pozițiile cochleare corelative primelor sale armonice — octava acestui sunet. cvinta acestei octave, a celei de a doua octave, probabil și a terței majore a acestei octave)*, confirmînd astfel, pe plan fiziologic, concepția pythagoreică despre raportul numeric al armonicelor (ca fenomen fizic). În acest fel, *„spațiul sonor muzical este un spațiu structurat*; el este format din perspective tonale putînd porni de la orice poziție tonală determinată pe traiectoria de octavă și fiecare din aceste perspective tonale este bazată pe sistemul de logaritmi a cărui bază este octava...". De aceea, legea de organizare a sunetelor în tradiția dominantă în muzica europeană cultă „clasică" este „legea tonalității muzicale *(la loi de tonalité musicale)*** ; „legea tonală rezultă

---

*„Un drum melodic liber ar consta în a porni de la o poziție tonală oarecare pentru a reveni la ea în cele din urmă, articulînd (în principiu) întregul său parcurs pe cvintă și trecînd prin poziții tonale determinate prealabil pe calea octavei, cu ajutorul sistemului indicat de logaritmi (Ansermet, *Op. cit.*, p. 7).

** *Ibidem*, p. 8. Din acest motiv, sistemul dodecafonic, în care raporturile se constituie între două cîte două note (1 2 ... 5 6 ... 11 12) ar fi, după Ansermet, în contradicție cu modalitatea actuală a percepției noastre auditive, care, în virtutea structurii sale logaritmice, are o organizare centrată în raport cu prima poziție tonală (centrul tonal) :

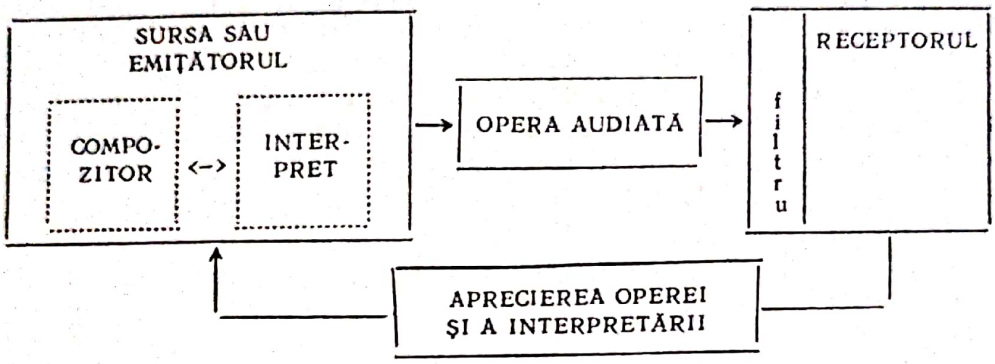
1 2 3 4 ... 8

Și aici, ca și în alte părți Ansermet face abstracție de dinamica și, în consecință, de „educabilitatea" auzului muzical. E adevărat că, „auzul muzical" *dominant* — care apare în virtutea răspîndirii sale generale în aria culturii muzicale europene „clasice" drept structură „firească", *naturală* a sensibilității muzicale — este cel tonal-tradițional. În același timp însă, „simțul muzical" *evoluează* nu numai sub acțiunea de loc neglijabilă a factorilor extramuzicali (schimbările ambianței sonore) ce depășesc universul muzical clasic, ci și *sub influența practicii muzicale* din care face parte inalienabilă evoluția gustului muzical, „educat" prin acțiunea novatoare a creațiilor ce revoluționează sistemul normelor și valorilor estetice ale muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

din structura însăşi a poziţiilor tonale care pot fi puse în relaţii calificabile pentru o ureche". Receptarea operei audiate este, aşadar, condiţionată de structura noastră perceptivă, care, la rîndul ei, este rezultatul evoluţiei istorice a structurii noastre anatomo-fiziologice, fiind determinată, în mod hotărîtor, de condiţiile vieţii materiale şi spirituale ale societăţii, prin intermediul practicii muzicale.

În lumina acestor consideraţii, modelul comunicării muzicale, pe care l-am propus mai înainte, este pasibil de o îmbunătăţire :



Filtrul, „sitemul de filtrare a recepţiei", reprezintă tocmai structura noastră auditivă, condiţionată de structura istoricește constituită a auzului muzical, pe baza practicii muzicale.

În cele de mai sus, am considerat comunicarea muzicală sub aspectul ei de obiect sonor perceput de receptor.

Agregatul sonor recepţionat în timpul unei audiţii muzicale este sesizat *simultan* pe trei planuri. R. Husson precizează trei etaje ale sensibilităţii muzicale : 1. pe releul bulbar, mesajul sonor produce reacţii motoare, dinamogene ; 2. pe releul diencefalului, acestea dobîndesc un caracter afectiv, emoţional ; iar 3. pe releul cortical li se asociază „reprezentări" intelectuale. Pe primul releu, mesajul sonor se înregistrează ca obiect acustic, semnalul sonor, dar numai pe celelalte două i se dezvăluie semnificaţia estetică, raportul său cu obiectul şi subiectul, devenind semnal muzical.

Comunicarea *muzicală* este posibilă numai în condiţia în care

(*A*) — în cazul emiterii unui agregat sonor (emisiune),

(*B*) — auditoriul îl poate recepţiona (fiind în acord cu structura sa auditivă) şi

(*C*) — poate asocia semnalul sonor cu o semnificaţie estetică, muzicală, corespunzătoare celei date de emiţător.

Cu alte cuvinte, comunicarea muzicală presupune cu necesitate ca legătura dintre semn-semnal şi semnificaţie

(*a*) să aibă un caracter constant (sau relativ constant) şi

(*b*) să fie, cel puţin în parte, identică la emiţător şi receptor *.

* În sensul condiţiei comunicabilităţii, examinată la început în legătură cu modelul Meyer-Eppler.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza acestor precizări este posibilă elaborarea unei teorii formalizate a limbajului muzical, în linii mari, aceeași cu o teorie similară a limbajului verbal *.

Așadar, modalitatea comunicării muzicale constă în emiterea și recepționarea unui obiect acustic (constituit în conformitate cu anumite legi de combinare a sunetelor muzicale) care îndeplinește atît pentru emițător, cît și pentru receptor rolul de semnal cu semnificație determinată. Comunicarea muzicală este posibilă dacă obiectul sonor este alcătuit din elemente a căror asamblare nu este produsul întîmplării, ci are o formă ** (adică este o structură avînd semnificație ca structură). „Forma" se constituie pe baza ansamblului experienței muzicale a societății din care fac parte atît receptorul, cît și emițătorul. Obiectul sonor amintit trebuie să aibă valoare de semn *cu semnificație*, deci valoare de simbol ***, constituit în cadrul unei anumite tradiții istorice. În termenii teoriei informației : el trebuie să fie elaborat și recepționat pe baza aceluiași cod, cunoscut de ambii factori ai comunicării.

O operă audiată este un mesaj alcătuit din asemenea semnale sonore, selecționate pe cale istorică și combinate pe baza unor principii precise (tonalitate sau *altă* structurare a cîmpului sonor : armonie, melodie, ritm, contrapunct, formă muzicală), avînd destinația de a comunica o semnificație estetică. Comunicarea muzicală presupune deci un ansamblu structurat de semne, combinate și folosite după reguli statornicite în cursul unei anumite evoluții istorice, purtînd semnificații estetice *accesibile* receptorului pe baza practicii sociale însușite de acesta și pe baza experienței sale individuale, dobîndită într-o anumită ambianță socio-culturală. Comunicarea muzicală este posibilă numai cu ajutorul unui *anumit* limbaj muzical.

Orice mesaj sonor este, desigur, o vibrație fizică a aerului, care afectează timpanul nostru. Mai departe, el constă dintr-o serie de impul-

---

* În concepția materialist-dialectică, teoria formalizată a limbajului (general sau muzical) trebuie să pornească de la constatarea faptului fundamental că legătura dintre semn-semnal și semnificație se stabilește *în cursul practicii*, deci este o legătură concret-istorică, determinată social. Considerăm această precizare *esențială* pentru formularea și interpretarea corectă a teoriei formalizate a limbajului în general, și a celui muzical, în special. În studiul nostru, *Semnificația spirituală a muzicii*, din volumul *Trei meditații asupra culturii de mîine* (Editura pentru literatură, 1969) schițăm și direcția în care este *posibilă* o teorie formalizată a limbajului muzical. În esență, respingem teza susținută de M. Dufrenne și alții cum că muzica nu ar dispune de un „limbaj", arătînd că numai lipsa unor cercetări experimentale bazate pe distincția între comunicare semantică (verbalizată), și ecto-semantică (neverbalizată, neverbalizabilă) întîrzie elaborarea unei semiotici riguroase a limbajului muzical (după natura sa *ecto-semantică*).

** Vezi, A. Moles, *Théorie de l'information...*, p. 64.

*** *A. Moles, Op. cit.*, p. 106. Cu toate aceste precizări, Moles neglijează, cum am mai arătat, că „obiectul sonor" nu este un fragment sonor „oarecare", ci și o unitate „cu sens" istoricește format.

suri electrice, propagîndu-se de la terminațiile nervilor auditivi către creier. Pe tot parcursul acestui canal de transmisie, sunetul este, din punct de vedere fizic, detectabil, dar lipsit de semnificație. Fenomenul fizic poate fi considerat, sub acest raport, ca fiind un semn într-un cod pentru care nu dispunem de o cheie. Mesajul este *descifrat* (decodat) abia în creier, dobîndind semnificație estetică. Semnificația este mai mult decît simplă înregistrare de către creier și de către conștiința noastră a existenței evenimentului fizic ; ea include o apreciere asupra acestuia, atribuirea unei valori evenimentului fizic perceput. Un sunet e înalt, durează un timp anumit etc., el devine sunet *muzical,* avînd, pentru noi, o anumită semnificație estetică numai întrucît i se atribuie o valoare determinată, în raport cu un cîmp sonor structurat potrivit unor principii inteligibile.

Sunetul muzical nu există în natură : evenimentul fizic al vibrațiilor pure caracteristice muzicii adesea nici nu poate fi pus în relație cu anumite obiecte din natură.

Cercetînd caracterul de comunicare al muzicii, T.P.Mc Laughlin relevă faptul adesea uitat în psihologia muzicii că noi înșine *asociem muzica cu altă muzică**. Cu alte cuvinte, semnificația *muzicală,* pe care o are pentru noi un anumit eveniment (fizic) sonor, nu presupune numai raportarea semnificației la un fenomen natural (evenimentul sonor amintit) sau un fenomen natural reprodus cu ajutorul acestuia, ci, în același timp, și o raportare la experiența noastră anterioară, în legătură cu care se constituie această semnificație. Acest aspect fusese relevat de către Marx prin afirmația că simțul muzical este produsul activității muzicale. În considerațiile de mai sus, am avut în vedere această „asociere a muzicii cu altă muzică" prin teza, așezată la baza interpretării propuse, anume că *evenimentul muzical se constituie în și prin practica muzicală.*

O asemenea punere a problemei comunicării muzicale — singura, care poate duce la lămurirea ei științifică — ridică însă o obiecție : acest proces de semnificare (de atribuire de semnificații) a apărut, inițial, dintr-o stare în care evenimentul sonor *anterior oricărei activități muzicale,* deci cînd nu avea încă o semnificație *muzicală,* poseda, totuși, pentru strămoșii noștri o semnificație directă, nederivată dintr-o raportare la vreo experiență muzicală.

O încercare de soluționare a acestei probleme o poate constitui cercetarea mesajului muzical, urmărind felul în care se desfășoară — în creier — transformarea materialului sonor brut.

În psihologia muzicală, muzica este considerată, de obicei, drept o configurație de evenimente (fizice) pe care creierul le interpretează ca o serie de tensiuni și rezolvări ale acestora. În acest sens se vor-

---

* T. P. Mc Laughlin, *Music and Communication,* în „The Musical Review", XXIII (1962), nr. 4, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

beşte despre tensiuni armonice, melodice, ritmice şi chiar timbrale, avînd proprietatea esenţială de a crea o stare de neliniște ce tinde la rezolvare.

De la Pythagora se ştie că notele care sună „plăcut" au între ele relaţii matematice simple. Sistemul nervos superior al omului, creierul, apreciază ca plăcute relaţiile simple 1/2 (octava), 2/3 (cvinta perfectă), 3/4 (cvarta perfectă) şi aşa mai departe. Pe măsură ce relaţiile devin mai complexe, combinaţiile de tonuri apar şi ele din ce în ce mai „neliniştitoare".

Neurofiziologia modernă — şi Mc Laughlin se referă, în această privinţă, la cercetările lui E. D. Adrian *(The Physical Background of Perception,* Oxford University Press, 1947) — a stabilit existenţa în creier a unei configuraţii reglatoare de „blocuri receptoare", corespunzătoare diferenţelor de octave în fibrele de rezonanţă minuscule din canalul cochlear. Aceste blocuri fac ca intervalele mai mici de o octavă să fie considerate generatoare de „congestii" de diferite grade. La rîndul său, W. Grey Walter a presupus în funcţionarea ochiului un dispozitiv de baleiaj, asemănător cu cel existent în camera de televiziune, de natură să producă configuraţii stranii şi neplăcute în cazul suprapunerii unor frecvenţe care interferează*. Pare să fie foarte probabil că şi urechea funcţionează la fel : unele relaţii sonore discordante ar reprezenta, în acest caz, perturbări în transmiterea mesajului sonor de la canalul cochlear la creier.

O tensiune melodică este în mare parte o tensiune armonică desfăşurată în timp. Orice notă este raportată, în mod automat, la una anterioară, şi două note care formează împreună o discordanţă vor produce aproximativ aceeaşi tensiune dacă răsună succesiv. În studiul său citat asupra muzicii ca relaţie de comunicare, T.P.Mc Laughlin se referă la începutul mişcării lente din *Concertul în la major* al lui Mozart. Atmosfera încărcată de mîhnire pe care o provoacă această parte din concertul mozartian, el o pune în legătură cu faptul că melodia cuprinde patru salturi de septimă minoră şi o cvartă mărită în poziţie proeminentă.

Tensiunea ritmică se iveşte datorită întreruperii unei regularităţi, care se repercutează asupra creierului. Sincopele, ritmurile încrucişate şi combinaţiile metrice neregulate, toate provoacă tensiuni care se cer rezolvate prin recunoaşterea unei structuri metrice simple în spatele celor complicate.

Timbrul, ca mijloc de producere de tensiuni, este adesea materie pentru procedee de şoc. Sunetul izolat de trompetă în uvertura la *Rienzi* provoacă, prin timbrul instrumental, un efect zguduitor...

---

* W. Grey Walter, *The Living Brain,* 1953.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste tensiuni, realizate pe toate dimensiunile sunetului muzical, reprezintă *elemente* ale structurii muzicale, nu structura însăşi, care este o formă semnificativă.

Reducînd structurile muzicale la aceste elemente de construcţie şi legînd aceste elemente cu stări de plăcere şi neplăcere trăite prin sistemul nostru nervos superior, semnificaţia şi valoarea structurilor muzicale rămîne totuşi neexplicată. Asamblarea acestor elemente în structuri mai complicate nu ascultă de simple legi de adiţionare, adăugare, ci de legi de structurare : semnificaţia unei structuri muzicale mai complicate sau mai simple nu este *suma* semnificaţiilor tuturor elementelor sale componente, ci rezultatul structurării acestora. Semnificaţia structurii este supraordonată semnificaţiei elementelor sale componente.

Mc Laughlin propune o soluţionare a dificultăţilor create de ireductibilitatea semnificaţiei unei opere de artă la suma semnificaţiilor izolate ale elementelor sale componente printr-o reconstrucţie a sensului termenului de „imitare" — reproducere-reflectare — a realităţii în artă *. Anume, arta nu „imită" realitatea ca atare, ci descoperă, în felul ei, *structurile cu care operează realitatea*. Considerînd că în orice experienţă există un model *(pattern)* de tensiuni, Mc Laughlin relevă că aceste modele constituie prima formă în care devenim conştienţi de noi înşine în acţiunile de simţire şi cele fiziologice, acţiuni caracterizate printr-o serie de tensiuni rezolvate printr-o stare de mulţumire *(confort)*. Iubirea este, sub acest raport, arhetipul unui asemenea model de tensiuni, cu cel mai bogat înţeles emoţional. Autorul citat formulează ipoteza că emoţiile noastre cele mai profunde, strîns legate de anumite experienţe (trăiri) corporale, se caracterizează printr-o structură sau configuraţie determinată („model" în sensul termenului englez de „pattern"). Tristeţea, alinarea tristeţii, fericirea, dragostea şi atîtea emoţii variate fără nume au structuri caracteristice, pe care le *recunoaştem* în orice situaţie externă ar apare ele. Structurile tensionale (de tensiuni) în muzică *nu redau o situaţie concretă*, ci structura integrală a unei emoţii. Grey Walter a pus în evidenţă asemenea similitudini structurale în activitatea perceptivă.

Comunicarea muzicală ar presupune, aşadar, o codare şi de-codare (sau în termenii folosiţi de Eminescu o „încifrare" şi „descifrare") a materialului sonor, căruia i se acordă o anumită semnificaţie emoţională şi apoi intelectuală (nu însă abstract-teoretică, deci nu filozofică).

Făcînd abstracţie, deocamdată, de calitatea mesajului unei comunicări muzicale (emoţional, intelectual, estetic etc.), adică de specificul ei, ca mesaj artistic, deja la o primă examinare, experienţa relevă că *ceea ce comunică o operă muzicală este*

(*a*) o anumită organizare a materialului sonor, pe baza unor proprietăţi şi relaţii măsurabile ale acestuia şi

(*b*) o anumită semnificaţie, manifestă în *trăirea* generată de audiţie.

---

* Aici, realitate : natura şi societatea, inclusiv *omul*

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza analizei acestor două aspecte vădite ale creaţiei muzicale mesajul unei opere muzicale este constituit, după A. Moles, din două *tipuri de informaţie :*

(a) informaţia semantică, corespunzînd structurii materialului sonor (după părerea noastră, ar fi mai indicată denumirea de informaţie semantică-logică) : ea are un conţinut logic, caracter structural, e enunţiabilă (formulabilă în cuvinte), traductibilă ;

(b) informaţia estetică, corespunzînd semnificaţiei atribuite unei anumite structuri a materialului sonor (ar fi mai indicată denumirea de informaţie semantică-estetică) : ea nu are un caracter logic, nu e traductibilă, în condiţii care satisfac criteriile de echivalenţă a „textului" tradus cu cel originar.

Informaţia estetică astfel definită nu constituie un mesaj bazat pe un *repertoriu universal* (de tipul cuvintelor, simbolurilor matematice sau logice etc.), dar se bazează pe un repertoriu *comun* emiţătorului şi receptorului *, care asigură *comunicabilitatea* mesajului.

Structura mesajului sonor (purtătorul material al mesajului muzical) constă, după A. Moles :

(*A*) o structură elementară : periodicitatea materiei sonore, ducînd la edificarea unor *simboluri* (spectre instantanee).

(*B*) o structură intermediară (evanescentă, obiectiv nesesizabilă) : evoluţia obiectelor sonore după moduri estetice definite, care duce la apariţia unor *celule temporale.*

(*D*) o macrostructură : *compoziţie* (combinare) de obiecte sonore şi celule.

Prin *structuri elementare,* Moles înţelege elemente ale formei, cu caracter temporal, la care periodicitatea este percepută drept calitate a materiei sonore. Structurile elementare reprezintă simboluri sonore. *Microstructurile* sînt conexiuni de natură periodică a simbolurilor ; evoluţia acestor combinaţii de simboluri produce o *formă perceptibilă :* obiectul sonor. *Structurile intermediare* constituie secvenţe de obiecte sonore, de ordinul unei jumătăţi de secundă pînă la o secundă, care se fragmentează spontan în sisteme perceptive, cu durată (maximum-ul de extensiune temporală fiind de ordinul 2-10 secunde) : *celulele. Macrostructurile* se manifestă la nivelul de ansamblu al operei, constituind structuri direct perceptibile **.

Corespunzător acestei analize structurale a materialului sonor, schema mesajului muzical ar putea fi redată prin următoarea reprezentare grafică :

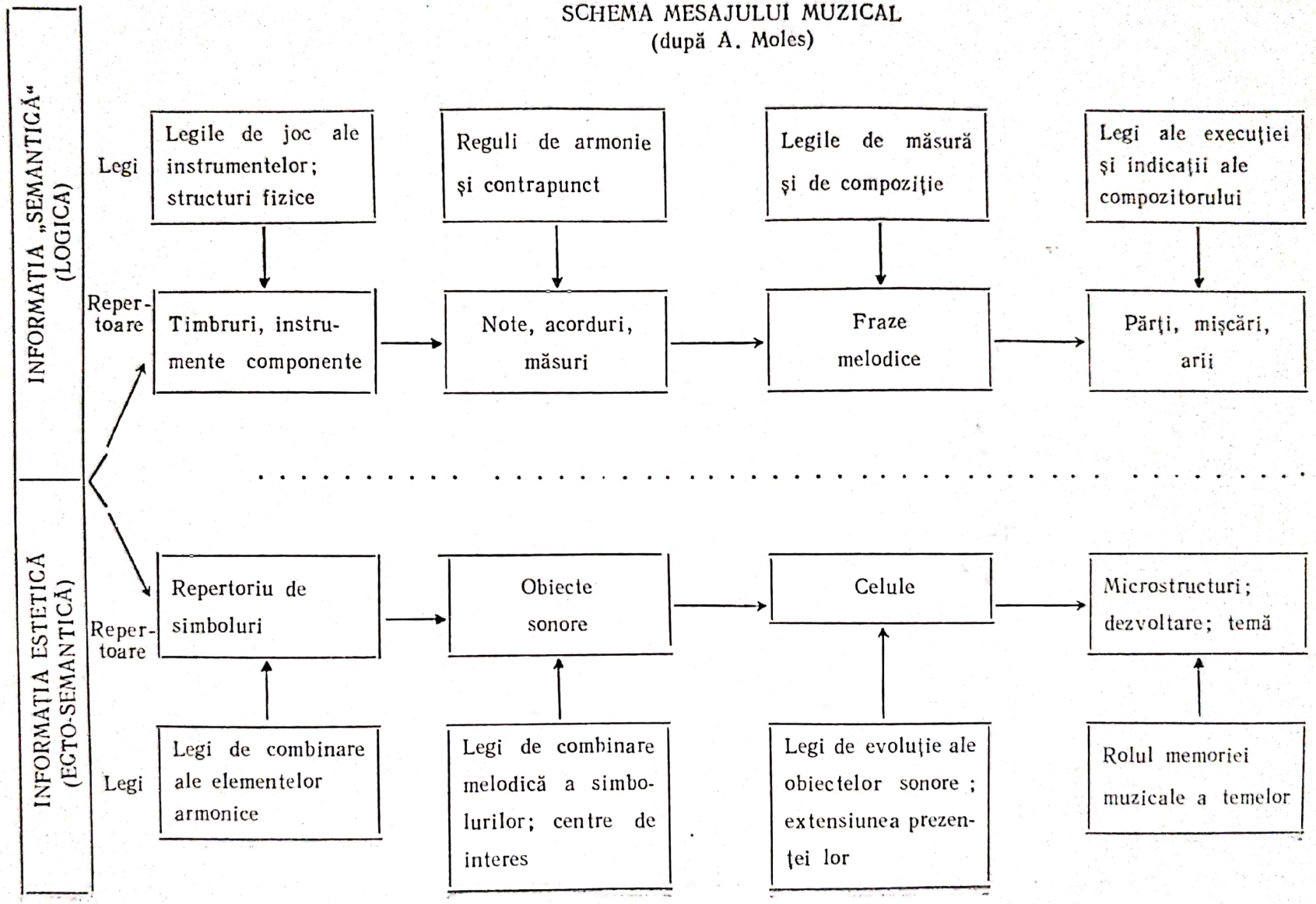
---

* A. Moles, *Op. cit., p. 134 ;* „informaţia semantică" a lui Moles este echivalentă cu „mesajul semantic" din teoria informaţiei elaborată de Meyer-Eppler, iar „informaţia estetică" reprezintă o specie a „mesajelor ecto-semantice" ale acestuia din urmă.

**A. Moles, *Op. cit.,* p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

SCHEMA MESAJULUI MUZICAL
(după A. Moles)



Scanned with OKEN Scanner

Privit din punctul de vedere al distincției făcute între componenta informațională *logică* și *estetică* a mesajului muzical, este evident că în *mesajul muzical* informația logică („semantică", în terminologia lui Moles) „este extrem de redusă"* și se rezumă la schema operațională a acțiunii muzicale, iar informația estetică o „depășește infinit" pe aceasta : „mesajul muzical este constituit în principal din informație estetică : aceasta ascultă de reguli foarte puțin cunoscute și determinarea lor este una din sarcinile esteticii experimentale" **

Procesul de comunicare muzicală poate fi reprezentat, așadar, prin următoarele elemente funcționale (blocuri) :

(*1*) O mulțime de informații sonore (semne și semnale) emise de întreaga ambianță în care trăiește compozitorul. Această mulțime de *informații* sonore se detașează din mulțimea evenimentelor acustice fără relevanță informațională pentru om.

(*2*) Această mulțime de informații sonore este receptată de compozitor, trecînd-o printr-un filtru selector și evaluator, care reține numai informațiile apreciate, ca semnificative, adică sunetele cărora le poate atribui o semnificație muzicală. Din punct de vedere intensional (referitor la conținutul proceselor de comunicare), acest „filtru" corespunde cu ceea ce se numește „atitudinea" artistului ***, determinată de poziția lui socială, de clasă, în cadrul unei comunități naționale istoric constituite. La elaborarea operei contribuie numai informațiile selectate, apreciate conștient SAU inconștient, știute SAU simțite, știute ȘI simțite, ca avînd semnificație, relevanță estetică muzicală, în perspectiva poziției artistului, cristalizată în *idealul* său *estetic*.

(*3*) Din punctul de vedere al acțiunii de comunicare muzicală, procesul de creație reprezintă o „black-box" (cutie neagră) la care putem determina „intrările" și „ieșirile", dar nu și mecanismul prin care „intrările" se transformă în mod legic în cutare sau cutare „ieșire". Estetica privește procesul de creație ca pe o „black-box" ; numai psihologia experimentală dispune de mijloace pentru a-l aborda concret ****,

---

* *A. Moles, Op. cit.*, p. 140.

** *Ibidem*. p. 142.

*** Procesul de reflectare în artă este indisolubil legat de o apreciere atitudinală, determinată în ultima instanță de poziția socială, de clasă a artistului, membru al unei comunități naționale istoricește constituite. Elementele de semnificații relativ independente de aspectul social-istoric al atitudinii încorporate în creație îi asigură acesteia dăinuirea dincolo de condițiile concrete în care apăruse. Analiza estetică distinge, de aceea, între semnificațiile care au sens în cadrul unei poziții sociale determinate și semnificații care au sens și în cadrul altor poziții, adică a altor sisteme referențiale de valori atitudinale.

**** În ceea ce privește mecanismul psihologic al creației, credem că este posibilă o valorificare științifică, interpretabilă în termeni experimentali, a tezei lui L. Blaga despre „personanța" proceselor inconștiente (subconștiente) pe planul conștiinței.

Ceea ce interesează, din punct de vedere estetic, este că procesul de creaţie reprezintă o modalitate de „codificare" a informaţiei receptate (selectiv şi evaluativ) în conformitate cu o anumită intenţionalitate focalizată în modelul ideal al operei, aşa cum există acesta în psihicul creatorului (*nu* numai în conştiinţa lui !). Acest „model" al operei — adeseori neformulabil în termeni conştientizaţi şi cu atît mai puţin în cuvinte — împreună cu idealul estetic conştient al artistului (care reflectă poziţia lui socială, prin intermediul atitudinilor faţă de lume) constituie „programul" sau „strategia" activităţii lui de creaţie pînă la atingerea „scopului" acesteia, opera terminată.

(*4*) În raport cu „modelul", care corespunde intenţionalităţii comunicării, opera reprezintă realizarea (interpretarea) acestuia într-un limbaj artistic, care poate fi receptat de un public în aşa fel încît „imaginea receptată a operei" să aibă pentru el o semnificaţie congruentă, funcţional echivalentă, cu cea atribuită operei de către compozitor, atît în virtutea intenţionalităţii „modelului său ideal", cît şi în virtutea semnificaţiilor atribuite în mod obişnuit, semnelor şi combinaţiilor de semne care formează opera.

(*5*) În mod evident, comunicarea muzicală este posibilă dacă şi numai dacă corelarea semnului cu o anumită semnificaţie este relativ constantă şi relativ aceeaşi la emiţător şi la receptor. Comunicarea artistică înseamnă emiterea şi receptarea unei mulţimi structurate de semne, constituită potrivit anumitor reguli de combinare, care îndeplineşte, atît pentru emiţător, cît şi pentru receptor, rolul de semnal cu o anumită semnificaţie. Această mulţime structurată, astfel încît structura însăşi are o semnificaţie, este o *formă* artistică muzicală.

Emiţătorul şi receptorul trebuie să posede, în esenţă, acelaşi cod pentru a putea comunica prin intermediul limbajului operei.

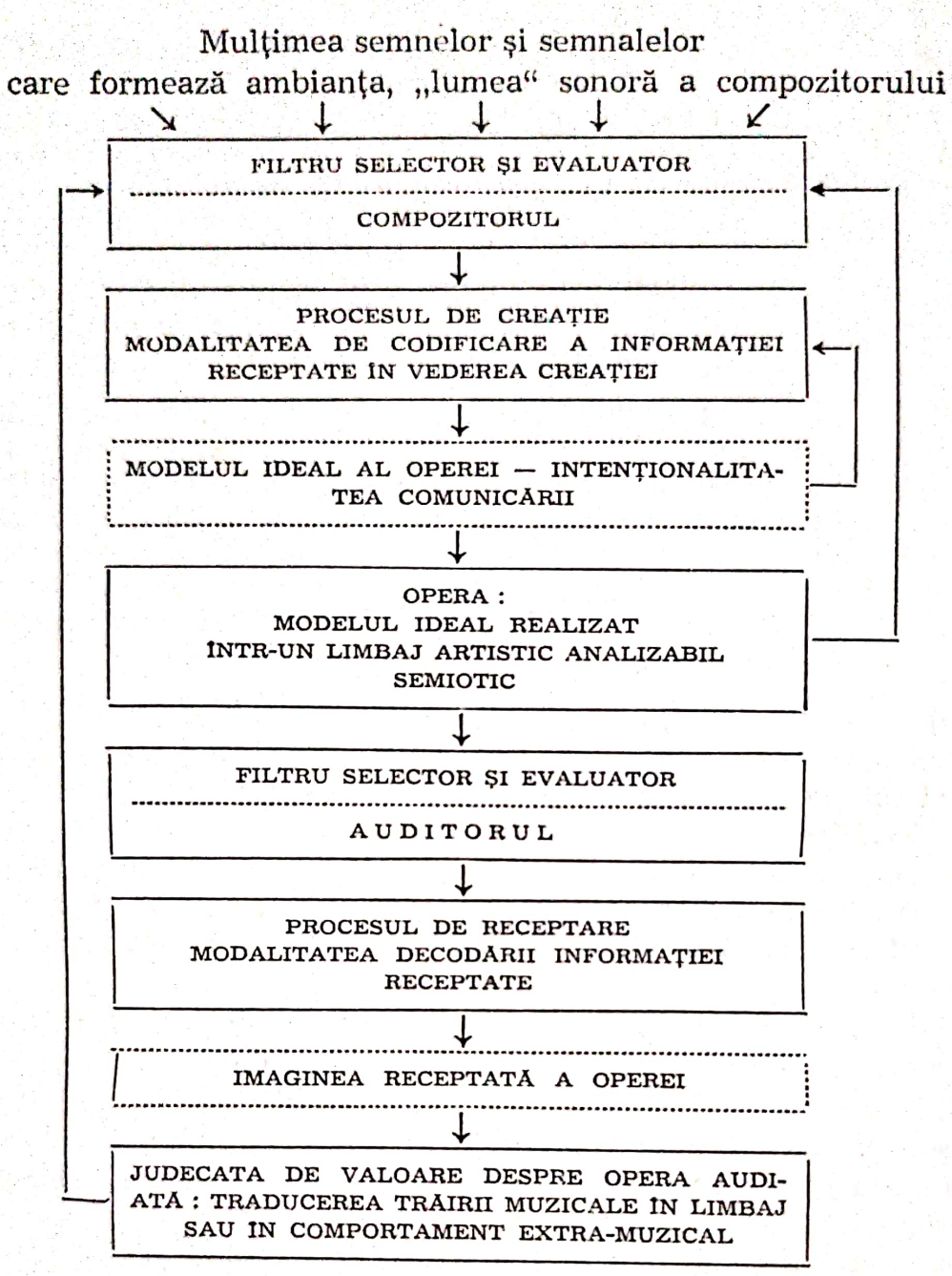
Corelarea semnelor cu anumite semnificaţii este un proces istoric şi social. Inovaţiile în limbajul artistic sînt limitate de funcţia de comunicare a acestuia ; elementele novatoare dobîndesc o funcţie de comunicare numai în cadrul unui mesaj care cuprinde suficiente semne cu semnificaţie funcţional echivalentă pentru receptor şi pentru emiţător. Cu alte cuvinte, codul şi „filtrul" receptor şi selector al artistului şi cel al publicului trebuie să aibă o anumită cantitate de componenţi identici *.

(*6*) Necesitatea limbajului de comunicare muzicală rezultă din capacitatea relativ redusă a limbajurilor obişnuite (verbal-conceptuale, simbolic-conceptuale) de a reflecta direct relaţiile practic-senzoriale *trăite* ale omului cu lumea (natura şi societatea).

Grafic, acest model abstract ar putea fi redat prin următoarea schemă :

* Vezi modelul Meyer-Eppler.

Scanned with OKEN Scanner

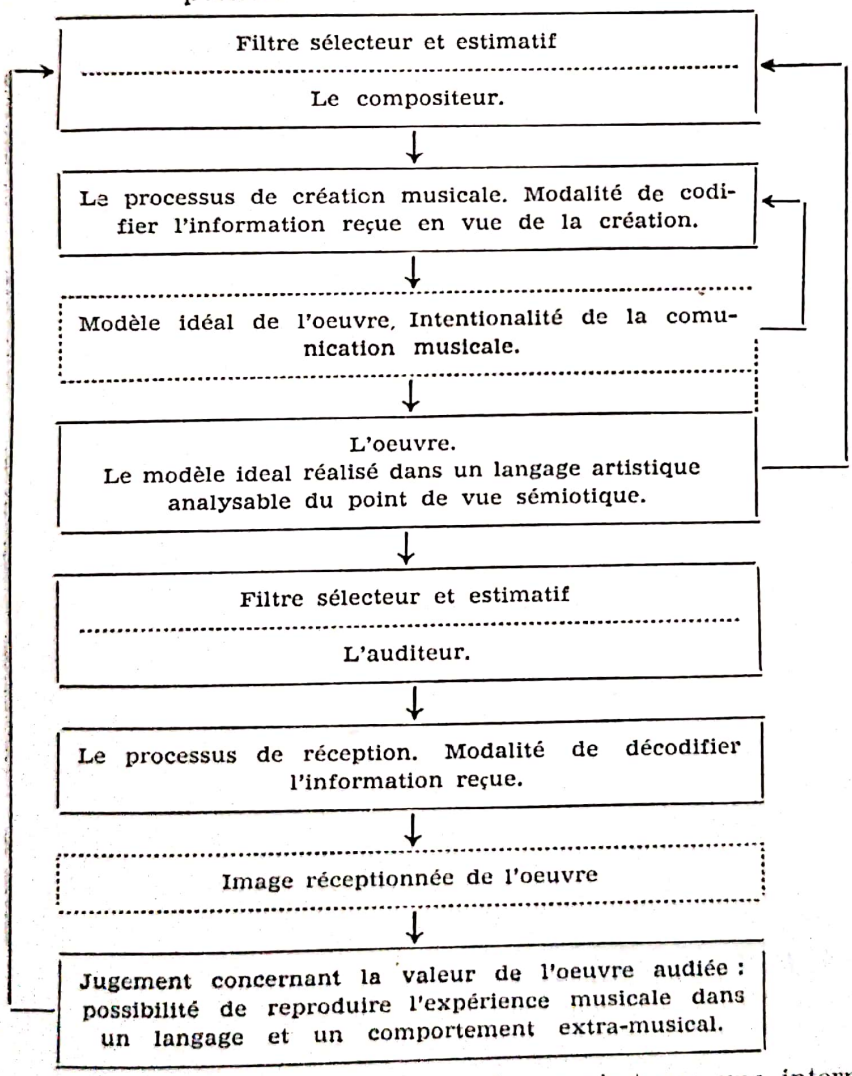


Evident, modelul abstract al comunicării muzicale nu înseamnă o *interpretare* a procesului de creație și a operei muzicale, ci un instrument de lucru, cu ajutorul căruia putem aborda studiul *specificului* comunicării muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'étude n'est qu'un fragment d'un ouvrage plus développé. L'auteur est d'avis que le point de départ de toute analyse musicale (esthétique, phillosophique, mais certainement ausi musicologique) réside dans la *pratique musicale.* (Les composants et les nivaux de la pratique musicale ont été indiqués dans des publications antérieures — „Muzica", 1963, nr. 3). Le fait élémentaire et vérifiable de la pratique musicale est la *production et l'audition d'un morceau de musique.* En analysant ce fait élémentaire et vérifiable, l'auteur dégage *de la communication musicale,* le schéma suivant, *abstrait,* qui este un *instrument de travail* dans l'investigation du phènomène musical. L'ensemble des signes et signaux qui forment l'univers sonore du compositeur



Le schéma ci — dessus n'est pas une interprétation ou une explication du phénomène musical, mais simplement un *instrument d'analyse.*

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN NICULESCU

Eterofonia

Scanned with OKEN Scanner

Eterofonia [1]

În cele ce urmează ne propunem să înfăţişăm succint fenomenul sonor numit eterofonie, „descoperit" de muzica de astăzi, dar existent şi în culturile arhaice, folclorice sau extraeuropene. Fără a pretinde, din punctul de vedere urmărit, o „influenţă" a culturilor tradiţionale asupra celei moderne, corespondenţa fenomenelor studiate în toate aceste culturi şi asemănarea dintre structurile lor fundamentale reprezintă un fapt indiscutabil, cu o semnificaţie ce depăşeşte graniţele cercetării muzicale.

În tradiţia muzicii culte europene se folosesc — precum se ştie — în special trei noţiuni ce definesc tipurile distincte cele mai generale de fenomene sonore : monodia, omofonia şi polifonia. Oricăreia dintre aceste categorii nu i se poate însă asimila „noul" fenomen, generalizat aproape în muzica ultimilor ani : eterofonia este ireductibilă la monodie, omofonie sau polifonie.

De eterofonie, tradiţia cultă europeană s-a servit cu totul sporadic şi aproape întotdeauna în asociere cu polifonia. Se poate cita, în acest sens, emisia concomitentă a unei teme şi a variaţiunii ei ornamentale sau, într-un scop de îmbogăţire acustică, suprapunerile de timbruri cu trasee diferite, al căror număr depăşeşte, în aspectele mai caracteristice, numărul vocilor reale. Mai sistematică şi mai frecventă ne apare folosirea eterofoniei de către unii dintre compozitorii primei jumătăţi a secolului nostru, pentru care zonele străvechi ale folclorului sau muzica extraeuropeană au însemnat sugestii pentru o organizare inedită a limbajului lor muzical. Am menţiona pe lîngă Stravinski, Bartók sau Messiaen, pe George Enescu, în opera căruia eterofonia, deşi disimulată într-o scriitură mai mult sau mai puţin tradiţională, se instaurează pe alocuri ca mod specific de organizare, cu consecinţe în planul formei de ansamblu.

[1] Acest text a fost prezentat la Congresul „Întîlniri ale tradiţiilor muzicale — surse ale viitorului", în cadrul Bienalei de la Zagreb din anul 1969, precum şi la Sesiunea de comunicări ştiinţifice din 1969 a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate vedea, astfel, că una din sursele afirmării treptate a eterofoniei se află în cercetarea culturilor arhaice. Acest fapt este, totodată, indisolubil legat de marea dezvoltare a ritmului în prima jumătate a secolului nostru, în special la compozitorii sensibili la sistemele ritmice străine de cel occidental și existente tocmai în celelalte culturi muzicale. Se întîlnesc exemple în care însuși sistemul ritmic, total diferit de cel al tradiției, a condus la soluții eterofone de superpoziție a vocilor (Messiaen, Enescu etc.). În orice caz, sistemul ritmic în care se manifestă cu precădere eterofonia este nu cel clasic occidental, ci acela numit de etnomuzicologi „parlando-rubato".

Investirea eterofoniei cu un principiu autonom de generare, alături și independent de omofonie și polifonie, revine ultimei faze a serialismului. În acest mare „creuzet" al organizării multiseriale s-a încercat retopirea și remodelarea organică a unora dintre cele mai semnificative aspecte ale evoluției muzicii din prima jumătate a secolului nostru, inclusiv eterofonia. Este normal, deci, ca pentru Boulez, teoreticianul „noului" fenomen din perspectivă serială, eterofonia să aibă un rol la fel de important în formularea structurilor ca și monodia, omofonia sau polifonia, însemnînd o indispensabilă „etapă intermediară între omofonie și polifonie" [1]. Boulez, după cum singur se caracterizează, „lărgește noțiunea de eterofonie de la planul monodic la cel polifonic" : „o repartiție *structurală* (s. ns.) de înălțimi identice, diferențiate prin coordonate temporale divergente, manifestată în intensități și timbruri distincte" [2]. Astfel, pentru gîndirea multiserială, *eterofonia devine o structură*, a cărei identitate este perfect distinctă față de celelalte tipuri structurale fundamentale.

Definiția *generală* însă pe care Boulez o dă eterofoniei diferă oarecum de cea precedentă :

„Definesc, în genere, eterofonia — spune Boulez — drept superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate de *aspect ;* ea nu poate fi confundată cu polifonia, care face o structură responsabilă de o nouă structură. În eterofonie coincid mai multe aspecte ale unei formulări fundamentale (exemplele se află mai ales în muzica Extremului Orient, în care se întîmplă că o melodie instrumentală foarte ornamentată este eterofonă unei linii vocale model, de o mult mai mare sobrietate) ; ea se ordonează în densitate după diverse așezări, asemănător oarecum suprapunerii mai multor plăci de sticlă, pe care s-ar afla desenată aceeași schemă variată. Dimensiunea de bază mergînd de la orizontal la vertical (succesiuni de figuri de o dimensiune, repartiție de structuri complexe), acest mod de combinație deduce o colectivitate de structuri plecînd de la un model individual" [3]

---

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève, 1964, p. 140.

[2] *Ibidem*, p. 140.

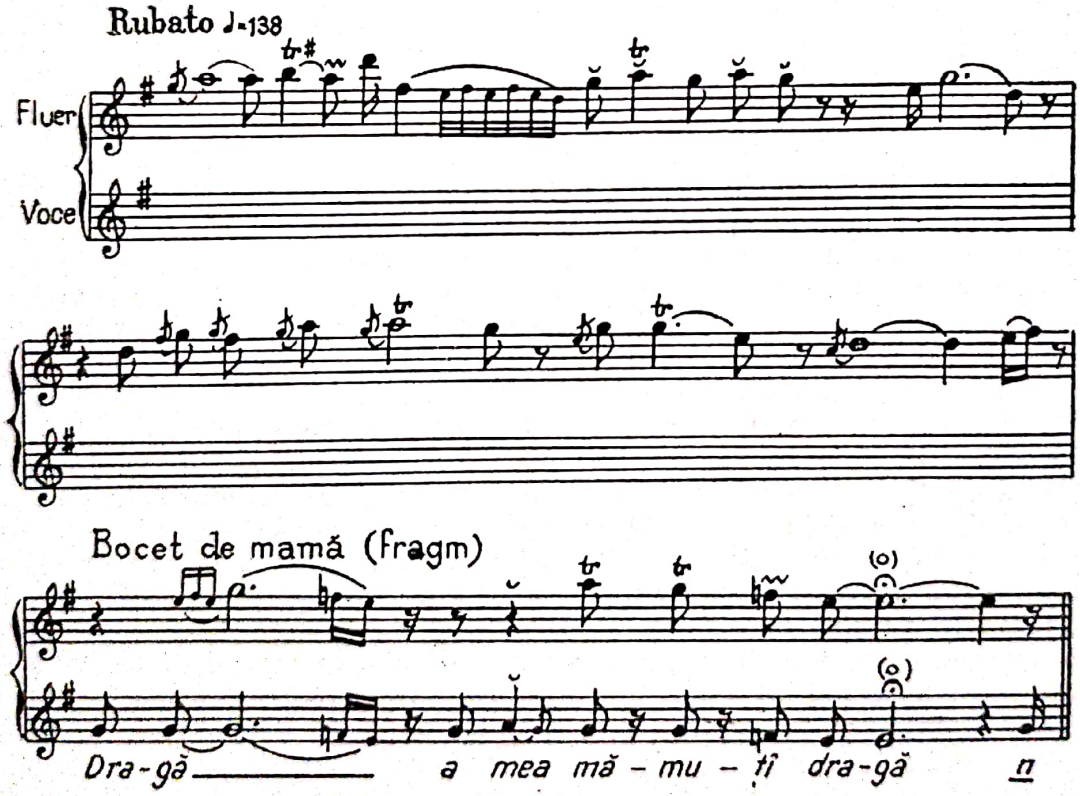
[3] *Op. cit.*, pp 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

Între cele două accepțiuni date de Boulez eterofoniei, una generală, alta particularizată cadrului gîndirii seriale, există o diferență, în ceea ce privește sfera de aplicativitate a conceptului cercetat. Astfel, pentru a putea structura și deci controla eterofonia în universul multiserial, Boulez restrînge, sub aspectul înălțimilor, fenomenul general al eterofoniei la o „repartiție structurală de *înălțimi identice* (s. ns.)..."

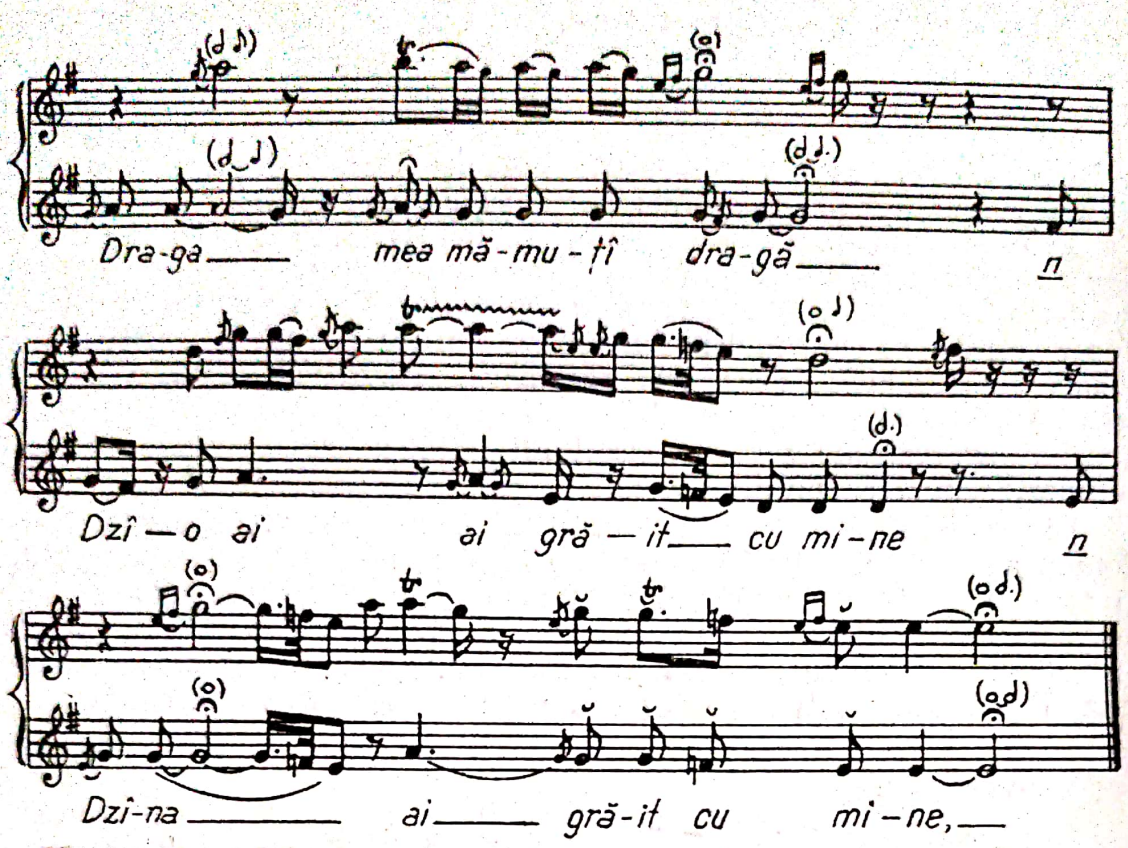
Prin aceasta, ornamentele eterofoniei, privită în genere și întîlnită chiar de Boulez în muzica Extremului Orient, ornamente care introduc prin definiție *înălțimi noi* în raport cu modelul, sînt excluse dintr-o eterofonie serială, în care înălțimile trecute sau nu printr-un „filtru *passe-bande*", nu sînt altele decît cele din model. Datorită tocmai acestei îngustări a cîmpului de acțiune, eterofonia poate deveni din „ornamentală", „structurală", noțiune care, în cazul lui Boulez, are un sens limitat la posibilitățile universului multiserial.

Din punctul nostru de vedere, însăși în accepțiunea generală a eterofoniei, atît de sugestiv formulată de Boulez, lipsesc totuși unele realități fundamentale și în primul rînd modul în care eterofonia se integrează în contextul din care face parte. Să plecăm, pentru evidențierea acestor realități, de la un exemplu concret : un *Bocet la mamă* (cîntec de înmormîntare pentru mamă) din regiunea Suceava (România) [1] :



1 Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner



Se vede imediat din acest exemplu că eterofonia apare sub forma ei ornamentală, determinată de impulsul improvizatoric de moment al interpreților și în momentele în care cele două timbruri (voce, flaut) nu mai merg în unison (octavă). Eterofonia este deci un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă). Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip autentic, este *pendularea* unui ansamblu de timbruri *între două stări distincte* și anume : a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare monomelodică sau univocală (unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică sau multivocală tipică — eterofonia propriu-zisă —, caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse, a unui aceluiași material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzînd de dispoziția improvizatorică a executanților. Vom reveni mai jos asupra implicațiilor acestei definiții.

Să privim acum fenomenul eterofoniei și din alt punct de vedere și anume din acela al posibilităților conștiinței noastre auditive de a percepe evenimentele sonore. Trei situații se oferă *dacă le reducem la cazuri limită* : 1. evenimente sonore rarefiate ; 2. evenimente sonore detaliate și 3. evenimente sonore aglomerate. Prin rarefiere, înțelegem situația în care evenimentele sînt atît de distanțate în timp unele de altele, încît nu le mai putem încorpora în aceeași cursivitate. Evenimentele detaliate sînt sesizabile atît în sine, cît și în relație cu cele

precedente sau următoare. În sfîrșit, evenimentele aglomerate sînt atît de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încît nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot — ființe sonore care își pierd individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate. Evident, între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziții intermediare, un „spațiu" continuu care leagă rarefierea de detaliu și detaliul de aglomerare, spațiu divizibil prin urmare în trei mari zone ale căror „puncte" de joncțiune sînt practic imposibil de precizat.

Din acest punct de vedere, tradiția europeană cultă a dezvoltat aproape exclusiv evenimente sonore situate în zona detaliului. Toate sistemele apărute în cursul istoriei acestei muzici — modal, tonal, serial — controlează detaliul și își au rațiunea de a fi numai atunci cînd declanșează evenimente sonore a căror percepție este analitică. Evenimentele din zona de aglomerare sau cele din zona de rarefiere au început să apară de-abia în ultimii ani : aglomerare, de pildă la Xenakis, Stockhausen, Ligeti, „școala" poloneză etc., rarefiere, de pildă, la Cage și „școala" americană etc.

Dintre acestea, aglomerarea ni se pare strîns legată de eterofonie. Desigur, se pot imagina eterofonii rarefiate sau eterofonii detaliate. Dar domeniul cel mai natural de manifestare a eterofoniei este zona aglomerării. (Să ne amintim în acest sens asemănarea pe care o face Boulez între eterofonie și imaginea plastică obținută prin suprapunerea mai multor plăci de sticlă, desenate fiecare cu o variantă a unei aceleiași scheme.) Mai mult, omofonia și mai ales polifonia, plasate în aglomerare, tind către eterofonie, pentru că în această zonă, asemenea celor mai caracteristice tipuri de eterofonie, conștiința auditivă percepe nonanalitic. Astfel, *la limită,* orice fenomen sonor din zona aglomerării devine pentru noi eterofonie, chiar dacă este „construit" altfel. Prin urmare, inversînd termenii, orice aglomerare este mai mult sau mai puțin o eterofonie, adică o *textură,* dacă prin acest termen înțelegem o structură de un tip special, în care individualul este „înecat" în colectiv.

Din fenomen sonor aproape neglijat și în orice caz *subsumat polifoniei* în tradiția cultă europeană, eterofonia s-a impus treptat în opera compozitorilor cercetători ai altor culturi muzicale, a devenit apoi, în gîndirea serială, *o structură* de sine stătătoare și egală în drepturi față de celelalte structuri fundamentale — structură controlată în amănunt, pentru că serialismul este cea mai cuprinzătoare tehnică a detaliului — și s-a generalizat, în sfîrșit, pe toată zona aglomerării, încorporînd profilul celorlalte fenomene fundamentale și confundîndu-se cu noțiunea de *textură.*

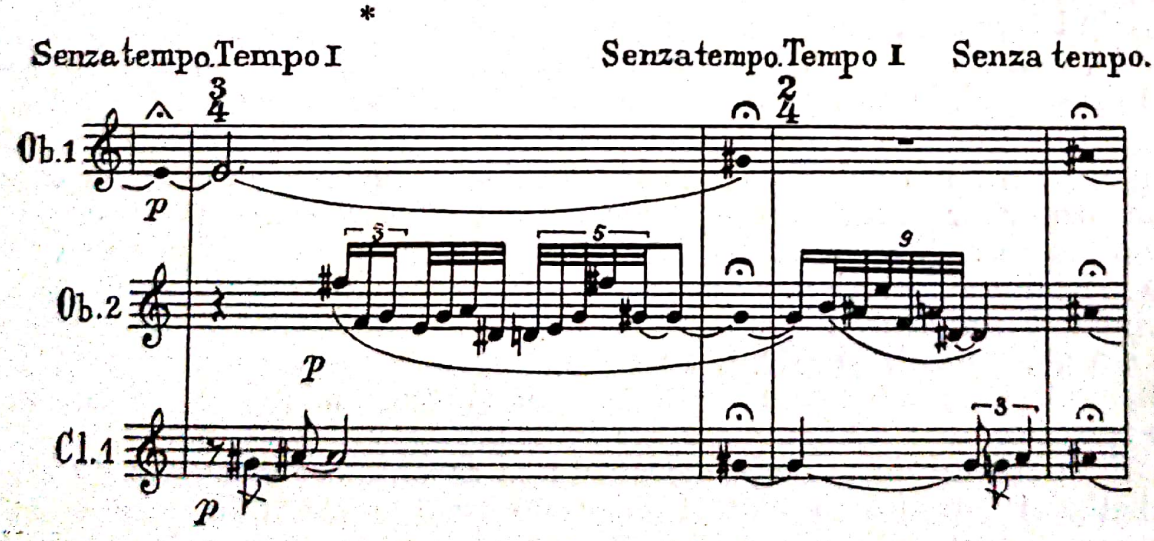
În stadiul de textură, eterofonia se apropie cel mai mult de unele arhetipuri întîlnite în culturi muzicale tradiționale. (Menționăm astfel extraordinarul cîntec ritual *Formosans Takasago,* înregistrat de Constantin Brăiloiu [1].) Se depășește aici obligativitatea „repartiției unor înălțimi

1 *Collection universelle de musique populaire,* Ville de Genève, Disque No 21/1.

identice", care restrîngea — am arătat — în serialism conceptul general de eterofonie. În cadrul texturii, detaliul nemaifiind perceptibil, se poate opera cu suprafeţe de înălţimi cu contur difuz, sau cu obiecte sonore complexe nonanalizabile şi nu neapărat numai cu înălţimi distincte. De aici posibilitatea introducerii improvizaţiei în execuţie şi, astfel, regăsirea unei caracteristici esenţiale a eterofoniei arhetipale.

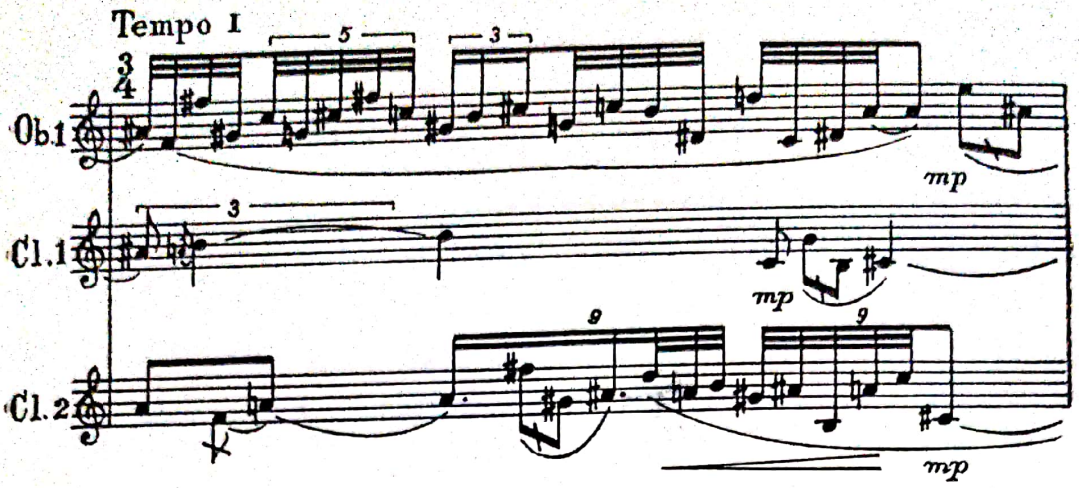
Acest „destin" al eterofoniei ar putea avea implicaţii mult mai adînci decît simpla ei impunere, oricît de strălucitoare, în arena fenomenelor sonore de astăzi. În definitiv, în cursul istoriei, treptat, omofonia a dus la constituirea unei multitudini de forme cunoscute sub numele de forme omofone (liedul, rondoul, sonata etc.), iar polifonia, la cele numite forme polifone (motetul, ricercarul, fuga etc.). Ni se pare, de aceea, firesc ca eterofonia să genereze cu timpul diferite forme adecvate acestui fenomen sonor, forme eterofone.

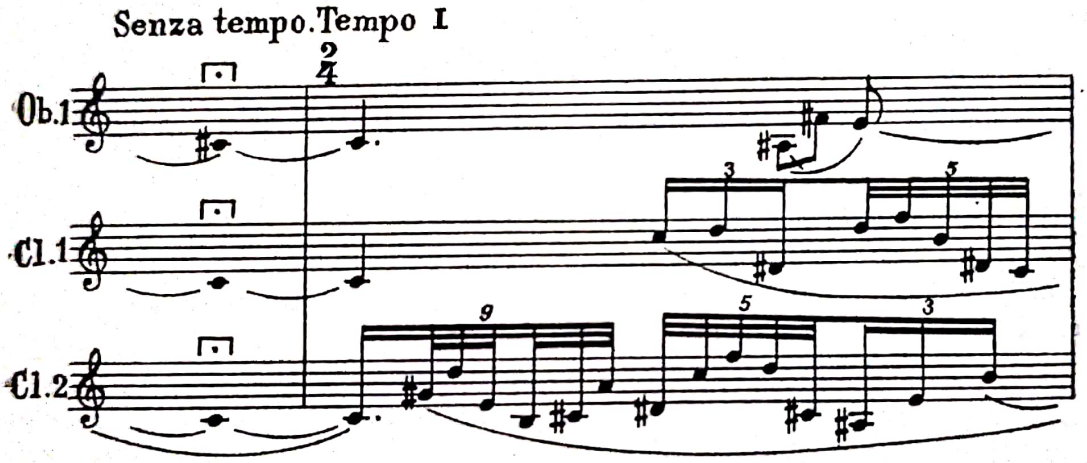
Printre multiplele posibilităţi ce se întrevăd în acest sens ne oprim la aceea sugerată de înţelegerea eterofoniei în accepţiunea ei cea mai generală : pendulare între starea monovocală şi cea plurivocală, adică alternanţa între unison şi plurimelodie. Menţionăm, fără a putea insista, că declanşarea unei asemenea forme „sinusoidale" are curioase corespondenţe cu vibraţia aerului în tuburi — alternanţa nod-ventru — sau cu vibraţia coardelor etc., reproducînd deci, pe un cu totul alt plan, un fenomen acustic primordial.

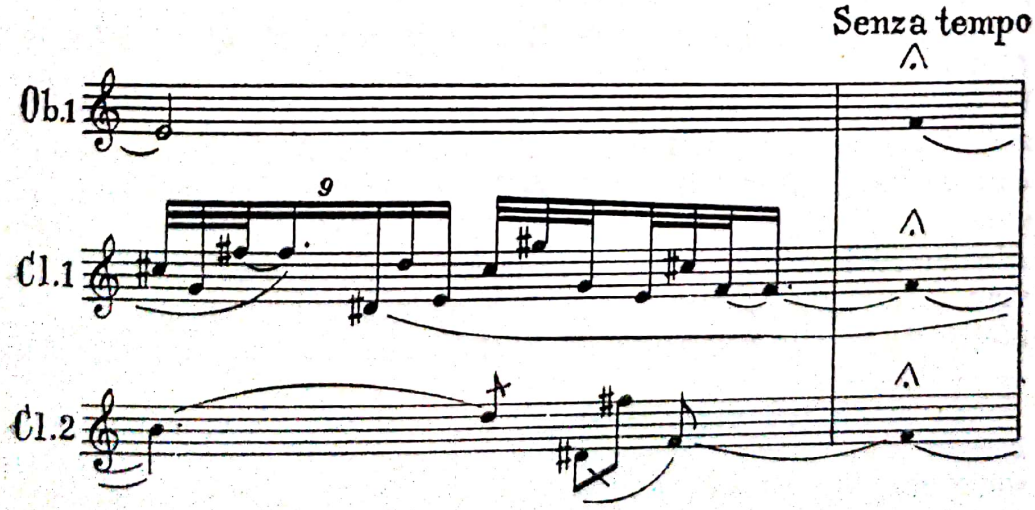


* Fragment din „Răscruce" *(Cantata nr. 3 pentru voce şi 5 suflători de lemn*, scrisă în 1964) în care am folosit explicit pendularea dintre starea de unison şi cea de eterofonie propriu-zisă, după modelul ex precedent.

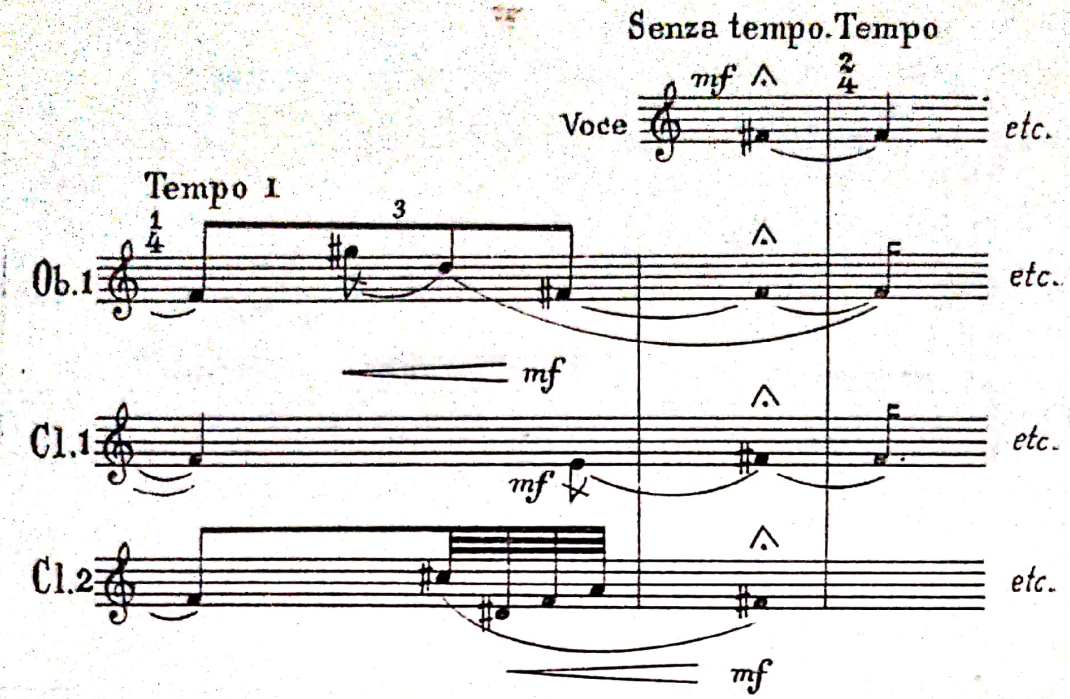
Scanned with OKEN Scanner







Scanned with OKEN Scanner



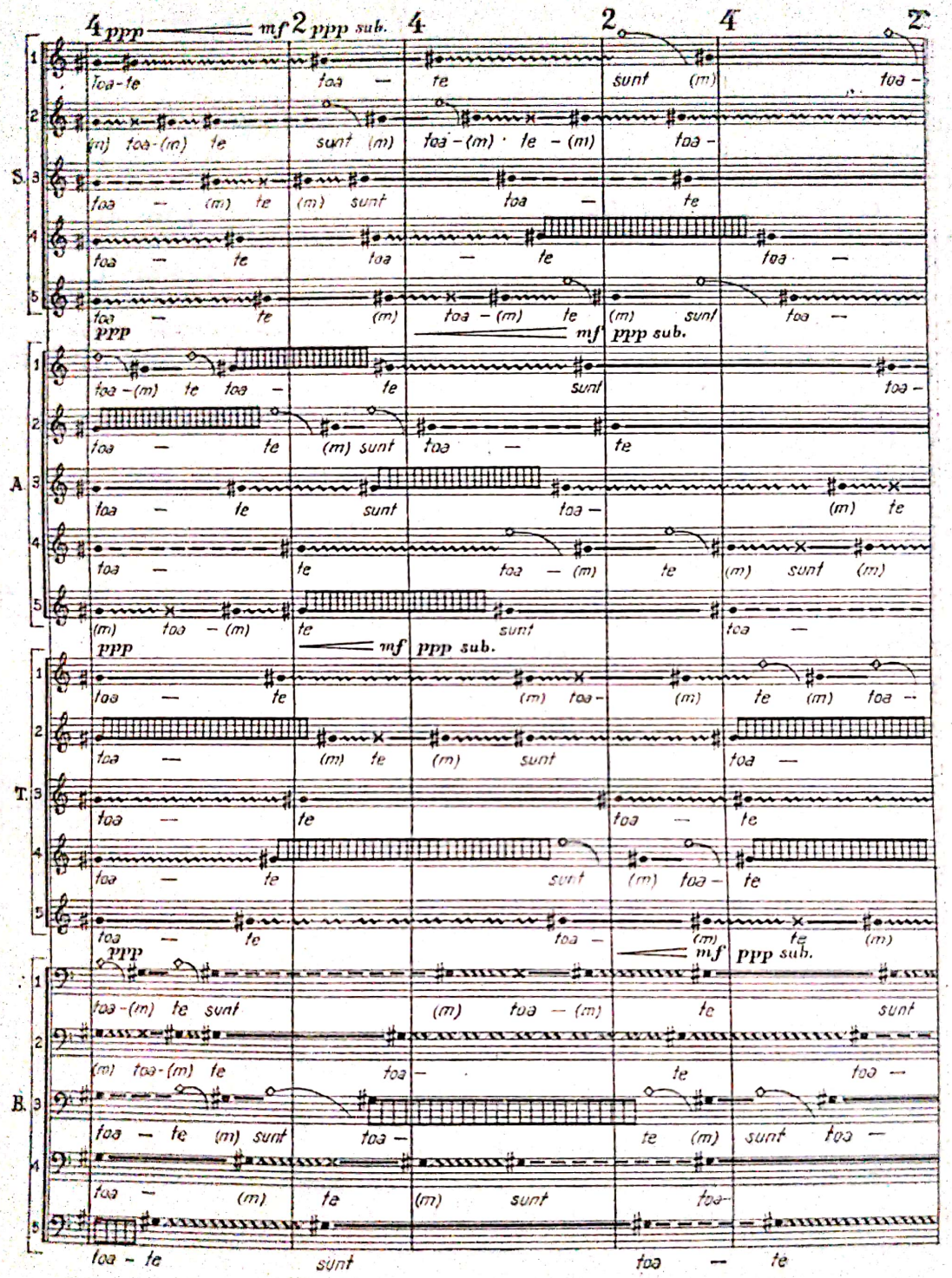
Desigur, în loc de unison se poate imagina un acord, o pauză etc. Într-o lucrare recentă — *Lux aeterna* pentru cor a cappella, scrisă în 1966 — Ligeti își construiește întreaga piesă prin pendulări între acorduri (sau unisoane) și texturi.

Mi se pare că asemenea forme „sinusoidale" depind de un raport general care m-a frapat lucrînd la *„Aforisme", pentru cor a cappella* [1] pe texte de Heraclit din Efes. Și anume raportul dintre Unu și Multiplu, una din marile teme — precum se știe — nu numai ale lui Heraclit, ci și ale întregii gîndiri antice grecești.

Exemplele, desigur, pot fi multiplicate. Menționăm în acest sens, fără putință de a zăbovi, diversitatea căutărilor colegilor noștri români în domeniul texturilor, ca urmare a unor concepții ce nu exclud nici sugestia grafică și nici calculul matematic. Amintim astfel numele lui Anatol Vieru, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Willy Berger, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, Alexandru Hrisanide, Vasile Herman, sau pe al celor mai tineri : Octavian Nemescu, Liviu Glodeanu, Mihai Mitrea, Corneliu Cezar, Lucian Meţianu, Costin Miereanu, Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan.

[1] *„Aforisme", pentru cor a cappella* a fost compusă în 1969, la solicitarea Bienalei de la Zagreb și executat în primă audiție de Corul „Madrigal" în cadrul ediției din mai, 1969, a aceleiași Bienale.

Scanned with OKEN Scanner



* Unisonul (aici octava *sol diez — sol diez* și eterofonia propriu-zisă nu se mai juxtapun ci se *suprapun* în acest fragment din „Aforisme", bazat pe textul lui Heraclit : „Toate sunt Unu".

Scanned with OKEN Scanner

În expunerea noastră am evitat orice evidențiere a tehnicii de compunere a eterofoniei ; am vrut, prin aceasta, să ne menținem la nivelul cel mai general al fenomenului sonor. Căci, în definitiv, oricare ar fi „tehnica" de lucru, fenomenele sonore ce pot fi declanșate, uzînd de metode de la grafism la cibernetica muzicală, nu pot fi altele decît monodia, omofonia, eterofonia și polifonia, exprimate sau nu în combinații simple sau multiple, plasate sau nu în aceeași zonă a percepției.

Generalizarea eterofoniei în muzica ultimilor ani pare să fie responsabilă, cel puțin în parte, de unele din tendințele recente ale muzicii. Astfel sînt forma „deschisă", o logică a discursului care nu mai este o înlănțuire unidirecțională, de la termen la termen, ci multidirecțională, apariția improvizației, visul după o cultură muzicală orală, noul sentiment al timpului în care *prezentul* capătă o pondere tot mai mare față de scurgerea ineluctabilă de la *trecut* spre *viitor* etc

Cum eterofonia este într-adevăr un fenomen primar ireductibil, din care poate a izvorît cîndva polifonia, atunci actuala „regăsire" a eterofoniei în lumea modernă și corespondența ei în toate culturile tradiționale ale lumii ar putea avea sensul unei „întoarceri la origini", absolut indispensabilă — pare să ne arate Mircea Eliade în urma descifrării miturilor umanității, de asemenea „redescoperite" de gîndirea actuală — pentru reformularea fundamentală a universului nostru artistic și pentru „începutul unei noi existențe cu forțele vitale intacte" [1], evident în sensul continuei dezvoltări a artei noastre.

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Nous nous proposons, dans les lignes qui suivent, d'exposer succintement le phénomène sonore que l'on désigne sous le nom d'hétérophonie, phénomène „découvert" par la musique d'aujourd'hui, mais également présent dans les cultures archaïques, folkloriques ou extra-européennes. Sans que cela implique pour autant une „influence" des cultures traditionnelles sur la culture moderne, la correspondance entre les phénomènes étudiés dans toutes ces cultures et la ressemblance entre leurs structures fondamentales constituent un fait indiscutable et dont la signification dépasse les frontières de la recherche musicale.

On sait que pour distinguer les types les plus généraux de phénomènes sonores, il existe trois notions principalement utilisées dans la tradition de la musique savante européene : la monodie, l'homophonie et la polyphonie. Or, on ne peut assimiler à aucune de ces trois catégories le „nouveau" phénomène, devenu, ces dernières annés, à peu près courant en musique : l:hétérophonie ne saurait être réduite à la monodie, à l'homophonie ou à la polyphonie.

L'hétérophonie est une sorte de trouble de la continuité unimélodique, trouble dû à l'improvisation, et qui est placé entre les étapes d'unisson (ou d'octave). Autrement dit, la plus courante manifestation de l'hétérophonie, telle qu'elle résulte de l'examen d'un archétype authentique (ex. 1), réside dans *l'oscillation* d'un ensemble de timbres *entre deux états* distincts à savoir :

a) l'état de *fusion* des timbres dans une continuité monomélodique ou univocale (unisson ou octave) ;

b) l'état de *ramification* des timbres dnas une continuité plurimélodique ou multivocale typique — l'hétérophonie proprement dite — caractérisée par la distribution

simultanée, entre les différentes voix superposées, d'un même matériel musical, présenté en autant de variantes qu'il y a de voix et conditionné par l'inspiration du moment des exécutants.

Tout d'abord, phénomène sonore quasiment négligé et subordonné en tous cas par la tradition savante occidentale *à la polyphonie*, l'hétérpohonie s'est graduellement imposée dans l'oeuvre des musiciens qui se ont penchés sur d'autres cultures musicales, pour devenir ensuite dans la pensée sérielle, une *structure* indépendante et avec les mêmes droits que les autres structures fondamentales, — structure contrôlée dans le moindre détail, puisque la musique sérielle est la plus vaste technique du détail. Enfin, l'hétérophonie a fini par s'étendre à toutes les fondamentales avec la notion de texture. Arrivée à ce stade de texture, l'hétérophonie se rapproche le plus de certains archétypes des cultures musicales traditionnelles.

Ce „destin" de l'hétérophonie pourrrait avoir des implications beaucoup plus profondes que sa simple affirmation, si brillante soit-elle, dans l'arène actuelle des phénomènes sonores. En définitif, au cours de l'histoire, l'homophonie a graduellement abouti à la constitution d'une multitude de formes connues sous le nom de formes homophones (lied, rondo, sonate, etc.), tandis que la polyphonie a conduit à la constitution de formes polyphones (motet, ricercare, fugue, etc.). Aussi, trouvons-nous parfaitement naturel que l'hétérophonie engendre, elle aussi avec le temps, de nouvelles formes appartenant en propre, à ce phénomène sonore, autrement dit des formes hétérophones.

La généralisation de l'hétérophonie dans la musique de ces dernières années semble être responsable, en partie du moins, de certaines tendances plus récentes, telles que la forme „ouverte", une logique du discours qui n'est plus un enchaînement unidirectionnel, d'un terme à l'autre, mais un enchaînement multidirectionnel, l'apparition de l'improvisation, et l'aspiration à une culture musicale orale, un sentiment nouveau du temps où *le présent* prend une place sans cesse prépondérante par rapport à l'écoulement inéluctable *du passe* vers *l'avenir, etc.*

Et puisque l'hétérophonie est véritablement un phénomène primaire irréductible et qui pourrait même se trouver à l'origine de la poliphonie, rien ne nous empêche de

Scanned with OKEN Scanner

penser que sa „redécouverte" dans le monde moderne, ses correspondances avec les cultures traditionnelles du monde entier pourraient avoir le sens d'un „retour *ab origine*", absolument indispensable, paraît-il, — comme l'affirmait Mircea Eliade, après avoir déchiffré les mytes de l'humanité, aussi „redécouverts" par la pensée actuelle —, pour la reformulation fondamentale de notre univers artistique et pour recommencer une nouvelle existence, avec des forces vitales intactes.[1] — évidemment dans le sens du développement incessant de notre art.

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

penser que sa „redécouverte" dans le monde moderne, ses correspondances avec les cultures traditionnelles du monde entier pourraient avoir le sens d'un „retour *ab origine*", absolument indispensable, paraît-il, — comme l'affirmait Mircea Eliade, après avoir déchiffré les mytes de l'humanité, aussi „redécouverts" par la pensée actuelle —, pour la reformulation fondamentale de notre univers artistique et pour recommencer une nouvelle existence, avec des forces vitales intactes.[1] — évidemment dans le sens du développement incessant de notre art.

[1] Mircea Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

EMILIA COMIŞEL

Genurile muzicii populare româneşti

— D o i n a —

Genurile muzicii populare româneşti

— Doina —

Studiul genurilor folclorice în dezvoltarea lor istorică (în dependenţă de evoluţia societăţii), a genezei şi funcţiei lor, a conţinutului şi coordonatelor stilistice de bază (literare şi muzicale), a locului şi importanţei lor în evoluţia conştiinţei şi orizontului artistic al maselor se impune astăzi cu tot mai multă acuitate. Cu toate realizările obţinute pînă acum, se observă persistenţa unor confuzii şi neclarităţi, inerente studierii unor fenomene artistice variabile, mobile — ca şi viaţa pe care o oglindesc — dar şi consecvenţa utilizării unei metode de analiză neadecvate.

Muzicienii dau genului folcloric — categorie estetico-istorică — o accepţiune (2) mai largă decît cea pe care o are în literatură, în sensul că implică, în afară de tematică, particularităţi stilistice şi compoziţionale muzicale, funcţia, prilejul şi maniera de interpretare.

Se ştie că versurile populare — cu cîteva excepţii — sînt cîntate, analiza unui singur element de expresie, independent, a textului poetic, de exemplu, sau a melodiei, duce la concluzii greşite, necorespunzătoare realităţii, cum observă C. Brăiloiu în studiul său de importanţă fundamentală, *Versul popular cîntat* (1), deoarece analiza textului poetic „care ar neglija latura muzicală ar fi sortită, în mod inevitabil, unui eşec".

Deci, pentru cunoaşterea cîntecului popular, trebuie avute în vedere ambele componente esenţiale ale lui : textul şi melodia care formează o unitate pregnantă, condiţionîndu-se reciproc. De exemplu, *balada* („cîntecul bătrînesc") şi *colindul*, din punct de vedere literar, aparţin aceluiaşi gen epic ; analizate în unitatea lor organică — vers şi melodie — ţinînd seama de structura muzicală (în primul caz, formă liberă improvizatorică, în al doilea, formă fixă), de funcţia pe care o au în viaţa poporului şi de interpretare (solistică, respectiv, în grup) noi le considerăm genuri folclorice independente.

Primii culegători ai tezaurului nostru folcloric au avut o pregătire literară — excepţiile nu lipsesc — de aceea ei au clasificat materialele adunate după criteriul literar (ceea ce se constată numai dintr-o fugi-

tivă consultare a volumelor publicate (3), clasificare pe care au adoptat-o, un timp îndelungat, și muzicienii.

În clasificarea lor, doina — de care ne vom ocupa în cele ce urmează — se confundă cu *cîntecul propriu-zis*, cu care are, de fapt, multe asemănări. Această situație a dăinuit pînă în deceniul al treilea al secolului nostru, cînd Béla Bartók a descoperit și a definit doina („cîntecul lung") din Maramureș (4).

În domeniul liricii populare se disting două categorii : *lirica ocazională* și *lirica neocazională*.

În *prima categorie* intră cîntecele ceremoniale legate de obiceiurile din *ciclul familial* (cîntece și strigături de nuntă, bocetul funebru), din *ciclul calendaristic* (cu sau fără caracter agrar : unele colinde, unele cîntece de seceriș — Drăgaica, cîntecul cununii, scaloianul).

Din *a doua categorie* fac parte : doina, cîntecul propriu-zis, cîntecul de leagăn și de joc, unele cîntece de șezătoare, cîntecul cvasi-folcloric orășenesc „de lume" și strigătura (la joc, la nuntă și la alte petreceri, la colindat, în timpul muncii) care nu are un caracter obligatoriu, ritual.

Producțiile artistice din cele două categorii se deosebesc prin origine, funcție, tematică, structură muzicală, mod de interpretare și grad de intensitate a atitudinii creatoare în momentul execuției. Specialiștii (5) sînt de acord, aproape în unanimitate, asupra anteriorității liricii ocazionale, din care s-a desprins, ulterior, lirica independentă de prilej sau de obicei, *lirica neocazională*. În timp ce genurile din prima categorie au luat naștere în cadrul manifestărilor sincretice, complexe, ale obiceiurilor, și se execută în grup, uneori de persoane specializate, în fața unui public restrîns (familia) sau mai larg, în momente fixe, au o tematică circumscrisă la prilejul respectiv și particularități muzicale proprii cu o mare stabilitate (cu excepția bocetului), genurile din a doua categorie sînt interpretate, de cele mai multe ori, solo, indiferent cînd și unde (fără a necesita un prilej, o dată anumită), în intimitate (uneori și în public), avînd o tematică complexă și o mare varietate de exprimare, în care rolul creator al individului este imens.

Din a doua categorie face parte *doina*, denumită de Constantin Brăiloiu, „propriu-zisă" (7, 45).

În literatura clasică și în folcloristica veche, prin doină se înțelegea orice fel de producție lirică diferită de cîntecul ritual sau ceremonial, de cîntecul epic și de joc. *Doina* și cîntecul propriu-zis erau analizate ca un singur gen, datorită faptului că ambele au o tematică comună, iar celelalte elemente componente de expresie erau neglijate. Este curios că această confuzie se menține pînă în zilele noastre, adesea chiar printre muzicieni.

Dar gruparea cîntecelor populare după acest singur criteriu (cel literar) nu satisface cerințele unei metodologii științifice. „Iată de ce — scria Cocișiu, în 1940 — s-a greșit într-una încercîndu-se să se prindă în cuvinte, cîteodată frumos meșteșugite, de către literați, poeți ori oameni de știință, caracterul doinei, citîndu-se doar poezii populare. Aici

Scanned with OKEN Scanner

suverană fiind melodia (precum în baladă e poezia), numai o caracterizare muzicală a genului poate aduce deplină lumină" (6).

Analiza comparativă a celor două specii lirice ne-a relevat următoarele trăsături proprii fiecăreia : în *cîntecul propriu-zis* expresia artistică este concentrată în forme reduse dimensional (7), fixe (închise), cu un contur precis ; iar discursul muzical este construit dintr-un număr fix de rînduri melodice (două pînă la patru, rar șase) ; ritmul aparține sistemului parlando-rubato sau, în cazuri mai puțin frecvente, delimitate regional, sistemului giusto-silabic. *Doina* este o melopee de mari dimensiuni, fără un contur precis, pe care interpretul o improvizează liber într-o formă deschisă (avînd un număr nedeterminat de rînduri melodice), în ritm parlando-rubato.

În comparație cu dinamismul și vigoarea cîntecelor rituale — rezultat al conținutului (muzical și literar), al funcției și manierei de interpretare în grup — cîntecele lirice neocazionale se remarcă prin lirism, prin lărgirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie, pe baza principiului contaminării și preluării elementelor tradiționale pozitive, reprezentînd o nouă fază de dezvoltare a tradiției care corespunde unor cerințe sufletești și artistice noi. În adevăr, spre deosebire de cîntecele rituale, create cu un scop precis, utilitarist, cîntece de grup al căror conservatorism este binecunoscut, cîntecul și doina, cîntece individuale, avînd mai multe contingențe cu viața de toate zilele, prezintă o diversitate mai mare în exprimare, o mai intensă libertate de exteriorizare. Aici, gradul de realizare al variantelor și tipurilor melodice este în funcție de talent și de profunzimea sentimentului ; conținutul doinei reflectă frămîntările omului cu un orizont larg, ce pare că începe să capete conștiința personalității sale și care simte nevoia de a-și exprima sentimentele și gîndurile personale — deși ele corespund, de obicei, întregii colectivități (12, p. 150). De aceea, conținutul expresiv al acestora cîștigă în adîncime și varietate, impunîndu-se printr-o linie melodică generoasă, prin cantabilitate și prin căldura sentimentului uman, prin profunzimea gîndirii, prin diversitatea și maleabilitatea mijloacelor de exprimare.

Din cele afirmate mai sus rezultă că doina este o specie a cîntecului liric neocazional, de care se deosebește prin trăsături muzicale ; *este o specie muzicală prin excelență.*

Aria generală de răspîndire a doinei, faptul că pînă astăzi melodia ei îndeplinește — în asociație cu texte diferite — mai multe funcții, că în extremitatea nord-vestică a țării era, pînă de curînd, singura melodie cunoscută (în afară de repertoriul de joc), este o dovadă indubitabilă a vechimii și a importanței pe care a avut-o (și o are încă și astăzi) în viața poporului nostru.

Astăzi încă melodia doinei se așterne pe texte lirice și epice (în Transilvania de nord, de sud, în sudul și estul Carpaților), pe texte ocazionale de nuntă (în nordul, sudul și estul țării), de bocet (în Maramureș, Muntenia, Oltenia și Moldova de sud), pe texte rituale de secetă (în sudul Munteniei și Olteniei).

S-au emis mai multe ipoteze cu privire la geneza doinei — unele fanteziste — și anume : a) *semiuniversalitatea acestui stil muzical* care

Scanned with OKEN Scanner

este răspîndit la multe popoare de pe glob (la europeni : bulgari, macedoromâni, albanezi, greci, turci, ucraineni, fino-ugrieni, spanioli ; la popoarele din sudul, centrul și răsăritul Asiei : indieni, perși, cambodgieni, chinezi ; la popoarele africane : arabii din centrul Algeriei) ; b) *vechimea acestui stil* este considerată de unii specialiști ca un fenomen de influență între popoare, îndeosebi a celor din Orientul apropiat (4, 8, 11) sau ca un fenomen de poligeneză (1 p. 270) ; c) reprezintă „cea mai veche muzică populară cu text" (9), care constituia melodia unică într-un trecut îndepărtat (10) ; d) este de origine păstorească (1, 3, 13). Ne însușim această ultimă ipoteză, cel puțin pentru doina instrumentală pe care o bănuim ulterioară celei vocale (2). Originea instrumentală a melodiilor vocale, susținută de unii cercetători (4, 3, 14) a fost combătută de C. Brăiloiu (15) care sublinia „originea ei eminamente vocală", cu două argumente : 1. existența ei și la popoare care nu cunosc instrumentele și 2. lărgirea arcului melodic al frazei prin diferite procedee (interjecții, refrene etc.) arată că ele „izvorăsc din tendința de maximă expresivitate a intonației vocale și nu dintr-o influență a muzicii instrumentale" (15). Bineînțeles că nu se pot nega unele influențe tîrzii parțiale, în stilul ei de ornamentare sau în unele desene melodice (alunecări de sunete etc.).

Cu secole în urmă, a fost recunoscută originea doinei românești în cultura muzicală a străvechii populații geto-dace care a locuit pe aceste meleaguri ; învățatul Domnitor al Moldovei, Dimitrie Cantemir, presupune originea dacă (16) a acesteia (ca și Hașdeu, mai tîrziu) (17). În același secol, al XVIII-lea, Sulzer (18), citîndu-l pe Cantemir, scrie că doina „nu este română și nici dacică, ci mai veche".

Rezumînd discuțiile despre tematică și terminologie — de multe ori contradictorii — notăm : a) doina „se așază înainte la toate cîntecele care povestesc fapte de război și servesc de text la preludiile cu care neamul moldovenesc obișnuiește să le modeleze înaintea cîntecului" (16) sau „doina nu este doar o *intrada*, ci arii întregi, fără cuvinte... doina o intonează valahul ori de cîte ori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri..." (18) ; doina nu este numai un cîntec „de doruri, de iubire și de jale", cum scrie Alecsandri în *Prefața* sa la *Poezii populare* (19), ci și un cîntec „de vitejie, de rezistență" (20, 16), ; „nu este melancolica elegie... ea nu poartă haină lungă și nu geme pe morminte" (21) ; b) cuvintele *doină* și *doiniță* (16, 22) sînt cunoscute în mediul rural din partea răsăriteană a țării (16, 22), iar în Transilvania se aude *dainâ* (22) ; c) cercetările etimologice încep cu Cantemir care identifică numele doinei cu „numele uzitat la daci al lui *Mars* sau *Bellona*" (16) și se continuă abia în secolul XIX, fără a se ajunge la o concluzie unitară. Cuvîntul *daina* (frecvent în Transilvania, în lirica ocazională și neocazională, ca vers și ca refren : *Daina, daina și daina, Hai, măi mîndră, și daina, Și-apoi daina și daina, Bădiu daina, Cine-o zis daina, daina, Hai nam și dainam, cununa* — ultimul în cîntecele de nuntă și de seceră etc.) ar deriva, după unii filologi, din latină, iar după alții, din slavă (23 p. 312-317). Se știe azi că acest cuvînt este utilizat la lituanieni și letoni cu sensul generic de „cîntec"

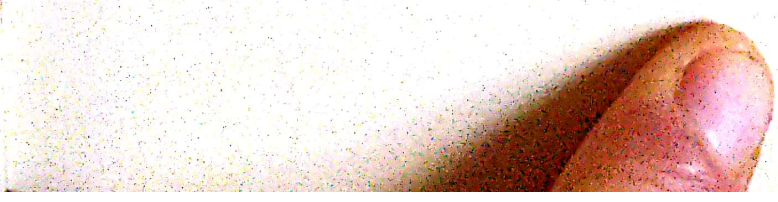
Scanned with OKEN Scanner

sau „cîntec popular“ (3, p. 315). „Popularitatea termenului *doină* în mediul sătesc, scrie Brăiloiu, se datorește intervenției cărții“ (8). Astăzi, acest termen se întîlnește în unele sate, alături de terminologia locală, fără a avea însă o mare frecvență.

Terminologia populară, diferențiată pe regiuni, indică uneori chiar *forma* acestei melodii. Astfel, în Transilvania de nord ; „hore lungă“, „horea de jele“, „horea pribeagului“, „horea primăverii“ ; în Oltenia : „cîntec lung“, „îndelungat“, „prelungat“, „lung“, „de jale“, „de codru“, „de ducă“, „de sus“ (în Dolj), „de coastă“, „haiducesc“, „oltenesc“ etc. ; în Muntenia : „cîntec de frunză“, „de codru“, „de jale“, „de plai“, „de cuc“, „haiducesc“, „oltenesc“, „de dragoste“ etc. ; în Moldova : „de jele“, „a frunzii“, „doină etc. Rareori, în colecțiile de cîntece populare (26, 27, 28) — chiar cînd sînt incluse și melodii de doină — sînt consemnate trăsăturile doinei, fără a fi siguri că se referă numai la doină sau la cîntec, în general. Ehrlich, în *Prefața* la colecția sa *Airs nationaux roumains* (24) — la care face aluzie Alecsandri, în articolul *Melodiile românești* (25) — încearcă o descriere astfel : „Doina sau Balada ...sînt arii vechi“ pe care „țăranii munteni — care sînt adevărați Barzi Romani — cîntă aceste balade cu o voce plîngăroasă, foarte lin, cu un muvemînt de muzică cu totul neregulat, stăruind asupra notelor de cîntec și iuțind pe cele de fantezie. Ei știu să dea acestor arii o expresie de întristare visătoare, de un efect extraordinar... o singură voce de muiere execută melodia și sunetele fluerului se amestecă cu cîntecul“ (24). Adeseori, termenul de doină nu este inclus în titlul colecțiilor muzicale (24, 26, 28, 29) ; marea culegere a lui Anton Pann (30) nu conține nici o astfel de melodie, iar colecția lui Vulpian (27) are numai două doine.

Primul muzician care sesizează trăsăturile muzicale ale doinei, în 1923, cînd subliniază deosebirea acesteia față de cîntec (4) — deși încă cu cîțiva ani în urmă confunda termenii — (31, 32), este Béla Bartók. El scrie că descoperirea doinei, a „horei lungi“, „constituie cel mai important succes al cercetărilor dintre cele două războaie“ (4) și o definește astfel : este un „stil muzical, reprezentat de fapt printr-o melodie unică... Ca formă, acest gen muzical are un caracter total de improvizație, este plină de înfloriturі, iar interpretarea ei în rubato amintește de muzica instrumentală“.

În urma audierii unui bogat material folcloric, (culeș din toată țara) la Arhiva Societății Compozitorilor Români din București, împreună cu Const. Brăiloiu, Bartók, îmbogățindu-și cunoștințele, conclude : „1. Cel mai vechi stil melodic al Vechiului Regat, al Maramureșului și al Ugocii este acest «cîntec lung» ; 2. acest stil nu are nici o legătură cu stilul pentatonic maghiar ; 3. fără îndoială că stilul acesta are o origine sud-estică (perso-arabă)“ — (vezi 9, p. 192, în Încheiere). Cercetătorul maghiar apropie acest stil de al altor popoare : „pe toată întinderea României dinainte de război se găsește o anume formă melodică, pretutindeni aceeași și desigur foarte veche, așa-numitul „cîntec lung“ care se aseamănă cu „melodiile ucrainene dumy“ (40), cu unele melodii din Persia, Irak și Algeria (41, p. 191).



Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu, care pînă în 1929 folosește termenul de doină pentru ambele specii lirice (42, 43), își exprima însă nemulțumirea față de această clasificare „preluată de la Bartók" : „Am zis «doină» melodiilor ce se cîntă *rar* și *rubato-parlando*, iar «cîntec», acelora a căror mișcare este un *tempo giusto* mai mult sau mai puțin *viu*. Mărturisesc însă că această clasificare (preluată de la d-l Bartók) nu mă mulțumește pe de-a întregul. Între *tempo-giusto* și *poco-rubato*, între *andantino* și *allegretto*, hotarul deseori abia se zărește și încă n-a răspuns nimeni la întrebarea : *ce se cheamă o doină?*" (42). Pînă în anul 1930, după o scurtă perioadă de intensificare a cercetărilor pe teren, în multe colțuri ale țării, Brăiloiu adîncește cunoașterea acestui stil și completează concluziile lui Bartók. Într-o conferință ținută la Sorbona (în 4 februarie 1930) spunea : „Se știe astăzi că doina propriu-zisă este altceva decît cîntecul ; nu este o melodie strofică, ci o melodie fără o arhitectură precisă pe care cîntărețul o construiește singur în timpul cîntării, cu alte cuvinte, pe care o improvizează, servindu-se de cîteva elemente melodice proprii acestui stil : o notă ținută sau un portament, apoi o parte ornamentată care se învîrtește în jurul aceluiași sunet și, în sfîrșit, o finală repetată. Din cînd în cînd, intervine un sunet gutural, produs printr-o lovitură de glotă, un fel de hohotit, o alunecare la o înălțime nedeterminată sau un pasaj vorbit. Doina propriu-zisă pare necunoscută în Transilvania. Stilul său muzical arată o influență orientală, dar *nu un împrumut*" (s. ns.). „Melodia vocală este uneori interpretată și instrumental, «cu adaptarea de rigoare la instrument», sau de voce cu acompaniament de taraf. Adesea melodia servește, în Vechiul Regat, la declamarea baladelor".

În anul următor, în valoroasa sa broșură despre metodă (33) și apoi în sinteza sa despre *Muzica populară românească* (8), dă o nouă definiție a doinei : „este o melopee pe care executantul o construiește liber, pe care o improvizează, cu alte cuvinte, orînduind după gustul său cîteva *elemente melodice invariabile*" (s. ns.).

Ilarion Cocișiu (6) și alți colaboratori sau continuatori ai lui Brăiloiu (1) au studiat diferite aspecte ale acestui stil muzical, vocal sau instrumental (2, 12, 14, 37, 38, 39) sau au publicat melodii în volume antologice (34, 35, 36).

Înainte de a expune pe larg caracterele specifice doinei, credem indicat să subliniem cîteva probleme care se referă la viața, circulația, situația actuală, legătura ei cu alte genuri și straturile de evoluție.

1. În comparație cu cîntecul propriu-zis, doina prezintă o mai mare unitate stilistică. Deosebirile regionale, mai puțin însemnate decît la cîntec, nu afectează întru nimic trăsăturile sale esențiale. Stilurile locale (doina maramureșeană, năsăudeană, sud-ardelenească, muntenească, oltenească, moldovenească) se diferențiază prin : preferința pentru o anumită structură modală, anumite formule melodice, un anumit sistem de ornamentare, de asociere a melodiei cu versul și de lărgire a acestuia, din motive expresive, emisiunea vocală, o anumită succesiune a rîndurilor melodice etc. Emisiunea vocală din Maramureș și Oltenia

Scanned with OKEN Scanner

(tipul vechi), procedeele de amplificare a rîndului melodic, de ornamentare etc. aparţin mai multor zone.

2. Procesul intens de participare creatoare a individului, în momentul interpretării, influenţa altor genuri, accesibilitatea mai mare a unor stiluri locale, influenţa lăutarilor etc. au determinat cristalizarea mai multor tipuri şi subtipuri de doină, în cadrul aceleiaşi regiuni care, în general, coexistă, cu predominarea noului. În Oltenia, alături de vechiul stil, cu o configuraţie proprie, de factură arhaică, cu formă arhitectonică redusă şi aproape „îngheţată", s-au născut melodii cu o formă mai amplă sau cu un caracter deosebit, datorită asocierii ei cu anumite texte poetice. Găsim în această zonă restrînsă tipul vechi, tipul haiducesc şi cel oltenesc. În Muntenia, numărul tipurilor melodice este mai mare : în afară de cele citate — dar care prezintă deosebiri melodice şi structurale — mai există tipul „de dragoste" (mai rar în Oltenia), de codru, cuculeţul, de coastă, diferite tipuri intermediare (al Mioriţei, al cîntecului străinului).

3. O parte din elementele de expresie şi din procedeele de creare a imaginii artistice, a rîndului melodic, a sistemului de organizare ritmică în parlando-rubato, se întîlnesc şi în alte genuri sau specii ca de exemplu în cîntecul propriu-zis, în cîntecele de leagăn, în cîntecele ceremoniale etc., dovadă a unităţii folclorului nostru şi, în acelaşi timp, a interferenţelor continue — fenomen specific creaţiei de tradiţie orală.

4. Alături de doinele „clasice", care posedă în cel mai înalt grad trăsăturile muzicale ale speciei, se găsesc şi forme intermediare — reprezentînd diferite stadii de evoluţie ale doinei — care însă nu se pot delimita cu rigurozitate. De exemplu : a) *doină-cîntec,* formă provenită treptat din doină, apropiată de cîntec prin tendinţa de structurare în strofe, adeseori de mari dimensiuni, prin transformarea sistemului de cadenţare în urma precizării, în afară tr. I, şi a altor sunete cu rol de cadenţă interioară, ponderea elementelor cantabile în detrimentul recitativului recto-tono, un mai mare echilibru între elementele de expresie. Această formă se întîlneşte astăzi în Muntenia subcarpatică şi de cîmpie, Oltenia, sudul Transilvaniei şi Moldovei ; b) *cîntec-doină,* formă strofică avînd un mare număr de rînduri melodice, stil melismatic bogat, în care se afirmă unele desene specifice doinei ; recitative pe rînd melodic sau pe hemistih, destrămarea arbitrară a strofei melodice şi a sistemului de cadenţare prin insistenţa pe tr. 1 şi 5 (mai puţin pe alte trepte), precizarea unui contur melodic aproape fix, preferinţa pentru formulele cadenţiale interioare descendente. Este cunoscută în Năsăud, nordul Olteniei şi Munteniei, Sălaj, zona Chioar ; c) *doină-baladă,* în care predomină stilul recitativ, frecvenţa motivată a recitativului recto-tono şi parlato. Formulele melismatice şi cele specifice doinei sînt folosite, în deosebi, în fragmentele instrumentale (introducere, interludii, mai rar în final), mai puţin în partea vocală. La acest tip se referea probabil Sulzer acum peste 200 de ani (18).

5. Documentele sonore şi atestările din ultimele secole ne informează despre circulaţia generală a doinei în trecut, deşi în unele zone

Scanned with OKEN Scanner

se menţine azi numai în forma instrumentală. Este posibil ca forma vocală să fi dispărut în urma unor cauze locale, a unor trăsături psihice ale unei colectivităţi înclinate mai mult spre expresia concentrată a sentimentelor sau a transformării gustului oamenilor sub influenţa unor factori externi. Aşadar, doina circulă în zonele de pe ambele versante ale Carpaţilor („ocupă tot lanţul exterior al Carpaţilor şi cîteva zone restrînse de infiltraţie dincolo de ei") (8), în Oltenia, Muntenia şi Moldova, în Dobrogea, în nordul şi sudul Transilvaniei (Maramureş, Oaş, Ugocea, Năsăud, Someş, Chioar, Sibiu, Ţara Bîrsei, Ţara Oltului, pe Tîrnave). Vestigii ale acestui stil se păstrează „în Banat şi în ţinuturile ardeleneşti învecinate, mai ales în forma instrumentală" (23, p. 73). ...A fost remarcată şi de Cocişiu această unitate a stilului „pe întreg teritoriul românesc care corespunde cu o unitate spirituală românească" ce „a existat întotdeauna... iar această unitate e veche ca poporul însuşi" (6, p. 142).

6. Astăzi atitudinea poporului faţă de doină este inegală, cauzele vitalităţii sau diferitelor grade de dispariţie şi de contaminare cu alte genuri nu au fost încă suficient cercetate. Se poate afirma că doina este astăzi încă vie în unele locuri din Muntenia şi Oltenia subcarpatică, în nordul Moldovei şi în Bucovina, parţial în nordul Transilvaniei şi în Dobrogea. Dar în regiunile menţionate remarcăm fenomene de discontinuitate orizontală şi verticală. De exemplu, în culegerea din 1950, în Maramureş (Ieud), mergînd pe urmele lui Bartók, am constatat dispariţia aproape completă a „horei lungi" pe care o mai ştia doar o bătrînă (Maria Chiş), una dintre informatoarele muzicianului maghiar. La cîţiva kilometri depărtare, în Dragomireşti, doina făcea parte din repertoriul mai multor generaţii, al bătrînilor şi maturilor, iar forma instrumentală o cîntau şi tinerii. De asemenea, în cercetarea monografică întreprinsă împreună cu echipele prof. Gusti şi C. Brăiloiu, în comuna Măgurele-Ilfov (în 1942), am găsit mai multe tipuri de doine pe care le cîntau reprezentanţi ai tuturor generaţiilor, tineri şi bătrîni, ţărani şi lăutari. Cu cît coboram spre cîmpia Dunării, doina nu mai figura în repertoriul ţăranilor decît — fenomen curios care ne poate sugera unele ipoteze despre viaţa stilului în aceste locuri — cu funcţie ceremonială, de nuntă, iar lăutarii interpretau numai doina „oltenească", „de dragoste" şi, uneori, pe cea haiducească. Doina este pe cale de dispariţie în multe regiuni, în care a fost preluată parţial de lăutari ; aceştia cunosc de obicei numai două tipuri : „de dragoste", „olteneşc" şi, rareori, poemul păstoresc : *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile*.

7. Din primele decenii ale secolului nostru, s-a observat tendinţa — astăzi mai accentuată — de simplificare a formei arhitectonice şi de orînduire a rîndurilor melodice în strofe, de îndepărtare a recitativelor şi a bogăţiei ornamentale. Aceeaşi constatare o făcea Cocişiu cu aproape două decenii în urmă (6, p. 413). Cauzele trebuie căutate în noile cerinţe spirituale ale omului, determinate de condiţii noi de viaţă.

8. Nu s-a studiat încă dacă adaptarea melodiei de doină la texte poetice ocazionale, în unele regiuni, ţine de un stadiu mai nou al mu-

zicii noastre sau dacă reprezintă aspecte ale unui fond comun, odinioară, genurilor ocazionale și neocazionale (2, 8). În primul caz, acest stil muzical ar fi înlocuit vechile melodii rituale; nu este exclus ca această asociere să se fi produs în etape diferite de evoluție.

9. Tematica literară a doinei este comună cu a celorlalte specii lirice pe care le-am menționat mai înainte. Ea izvorăște din viața cotidiană, de aceea este de o impresionantă bogăție și varietate, de un realism propriu oricărui folclor. Doina are și un rol gnoseologic, deoarece reflectă în imagini artistice specifice — ca și cîntecul propriu-zis — întreaga complexitate a vieții sufletești a poporului, sentimente și aspecte din viața individului și a colectivității, în versuri de o mare frumusețe și profunzime. Tema dragostei, cu toate nuanțele ei (pentru ființa iubită, pentru natură, pentru animalele și păsările care îl înconjoară), tema socială a înstrăinării de locul natal pentru a munci „la stăpîn", a luptei de clasă, atitudinea față de armată și de războaiele nedrepte, față de asupritori, tema femeii care nu-și poate crește copiii din cauza mizeriei, a fetei măritate departe de casă, teme filozofice despre rostul vieții, despre ireversibilitatea vieții omenești, în comparație cu reînvierea ciclică a naturii, a metamorfozei în păsări, despre relațiile de muncă din trecut, teme haiducești (eroi care luptau pentru a „restabili cumpăna dreptății"). Doina a avut în viața poporului o funcție socială adîncă, de alinare, de „stîmpărare" a durerilor, de comunicare a sentimentelor de durere sau de bucurie, dar și de rezistență împotriva nedreptăților: *Doină zic, doină suspin, Tot cu doina mă mai țin / Că horile-s stîmpărări / La omu cu supărări;* sau *Mi-a făcut maica gura / Cumva de m-oi străina / Să horesc cîte una / Să mă stîmpăr cu dinsa / De m-oi străina departe / Să-mi fie soră și frate / Cine-o făcut doinița / Arsă i-o fost gurița / Friptă i-a fost inima.*

Unii specialiști ai folclorului literar susțin că, deși conținutul literar al doinei nu diferă de al celorlalte specii lirice, neocazionale, textul poetic al doinei are totuși o structură aparte, care corespunde structurii ei muzicale libere, improvizatorice: „Structura liberă a melodiei își are corolarul ei firesc și în arhitectura foarte puțin regulată a textelor poetice". Totuși, din punct de vedere literar, doina nu se poate diferenția ca specie poetică " (3, p. 641). Bineînțeles că această libertate a versurilor se realizează numai în momentul interpretării.

10. Doina însoțește pe om în aproape toate manifestările lui. Se cîntă în intimitate, pentru sine, adesea lîngă leagănul copilului, cînd mama își exteriorizează — ca într-un monolog impresionant, în imagini duioase — nu numai sentimentele pentru puiul de om, al cărui viitor îl vrea mai bun și ferit de suferințe, ci și frămîntările și sentimentele pentru toți cei dragi care sînt sau nu în viață. Este fredonată doina — cum observase Sulzer — pe drum, poate fără cuvinte, în timpul muncilor ușoare, în mijlocul naturii, în pădure, cînd omul simte dorul și neliniștea pentru cei de-acasă, la șezătoare, adesea și la nuntă.

Cu doina își astîmpăra păstorul nostalgia odinioară, dorul de cei lăsați departe, își cînta necazurile și bucuriile.

Scanned with OKEN Scanner

11. Sentimentele intime, personale, sînt exprimate și prin intermediul instrumentelor tradiționale și lăutărești, transpuneri ale melodiilor vocale de doină sau melodii diferite de origine instrumentală.

Trăsăturile muzicale tipice doinei, specie prin excelență muzicală, pot fi descrise astfel : scară unitonală, nemodulantă (în special tipul „clasic"), uneori alcătuită dintr-un număr redus de sunete, organizate în sisteme sonore variate, cu pregnant substrat pentatonic ; formule melodice tip ; recitativ recto-tono, recitativ melodic, parlato — desene bogat melismatice, realizate prin rotirea ostinată în jurul aceluiași sunet ; ritm liber, nemetric, aparținînd sistemului parlando-rubato ; execuție în mișcare tărăgănată, rubato, în tempo larg, cu unele sunete mult lungite (pe oricare din silabele versului) ; formă arhitectonică deschisă, liberă ; emisiune vocală diferită de la o regiune la alta : cu sunete „sughițate" și „gîlgîite", în Maramureș și Oltenia ; emisiune cristalină în Năsăud ; paradentală (pare a se obține printr-o sforțare a maxilarelor, sunetul devine strident) în Teleorman ; o emisiune care pare a fi influențată de stilul lăutăresc, cu sunete înfundate, guturale, în Vlașca etc.

În doină, mijloacele tradiționale de expresie sînt reduse, dar de o remarcabilă suplețe, oferind o largă gamă de posibilități pentru exteriorizarea sinceră, spontană a stărilor sufletești intime, în dinamica lor, pentru adaptarea la varietatea temperamentelor individuale. Spre deosebire de celelalte specii lirice, doina are un caracter mai reținut, sobru, intim, intens liric, uneori dramatic, cu mari contraste de tensiune. Cînd se asociază cu teme epico-lirice haiducești, melodia ei este simplificată și capătă un accentuat caracter narativ.

Elementele stilistice specifice genului liric sînt mai pregnante în doină și mai meleabile, ceea ce trădează un proces mai profund de participare creatoare, de înnoire, de adaptare a elementelor tradiționale la cerințele expresive ale conținutului și o atitudine puternic afectivă a interpretului. Așa se explică bogăția de silabe „supranumerare" (C. Brăiloiu), cu funcție de interjecție, refren sau anacruză amplă, care lărgesc arcul melodic al frazei peste tiparul metric octo-silabic — ceea ce a derutat pe unii specialiști. Cele mai frecvente sînt : *of, măi, hei, zice, daina, dainale, dzî măi, că zîce, cucu ba mă, ei și hei, dzî, mă, dzî, luiuhu, apăi le ; dragă* și *sorc* — care par mai recente.

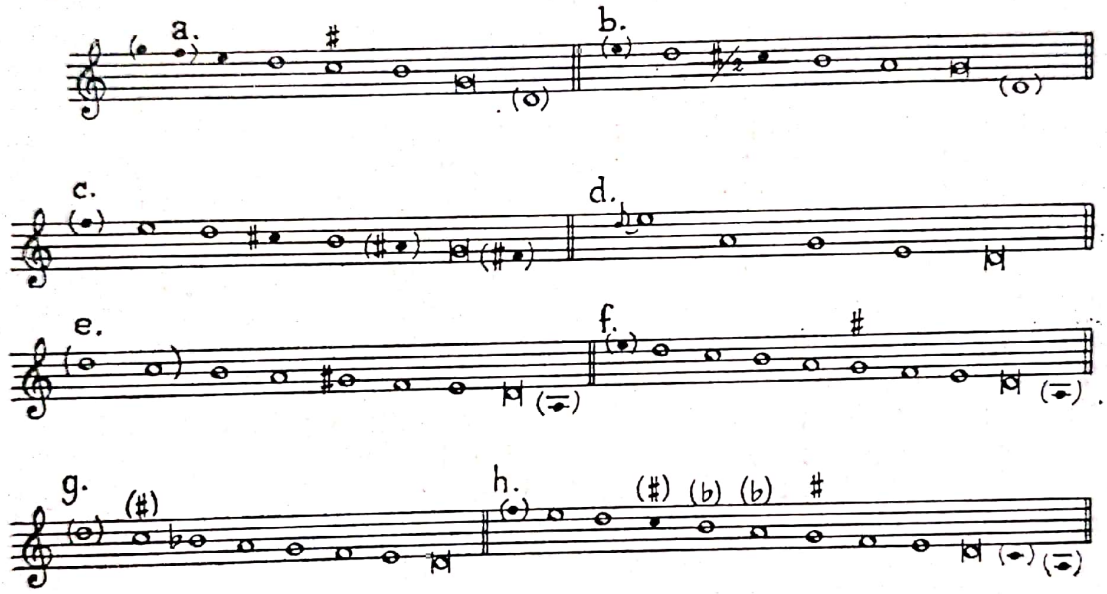
Alte importante elemente stilistice sînt : culoarea sunetului, o anumită manieră de pronunțare a vocalelor (apropiată adeseori de plîns) și „colorarea" vocalelor — fenomen cunoscut și din alte genuri — opriri bruște după un sunet alungit, purtarea vocii și modificarea sunetului în timpul execuției (coborîrea sau urcarea lui pînă la un semiton), ornamentarea sunetelor principale ale scării (prin grupete, mordente, broderii — repetate pe aceeași silabă etc.), intensitate nuanțată, execuție netemperată a unor sunete, stacatto și legatto-uri expresive, pauze, accente, utilizarea resurselor agogice etc.

Doina fiind un gen sintetic, ca și cîntecul propriu-zis, potențele expresive ale elementelor muzicale sînt accentuate și coordonate prin legătura organică cu textul poetic. Spre deosebire de genul epic, în

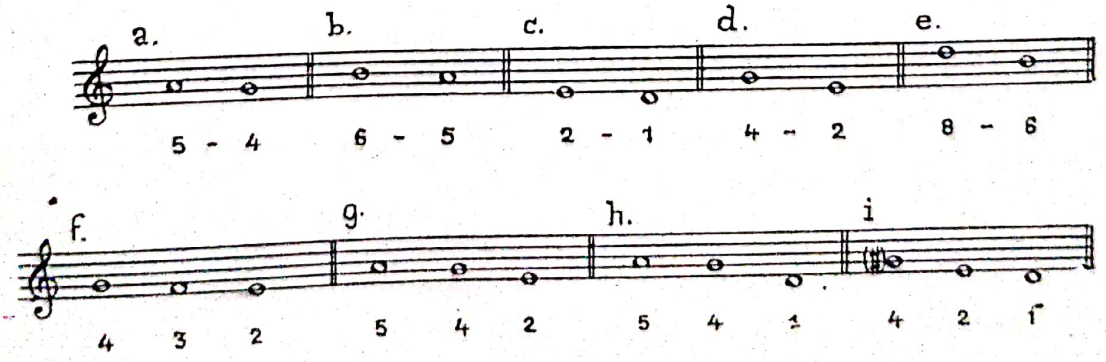
Scanned with OKEN Scanner

doină textul poetic este subordonat melodiei, de unde caracterul său cantabil, liric, expresivitatea sa bogată.

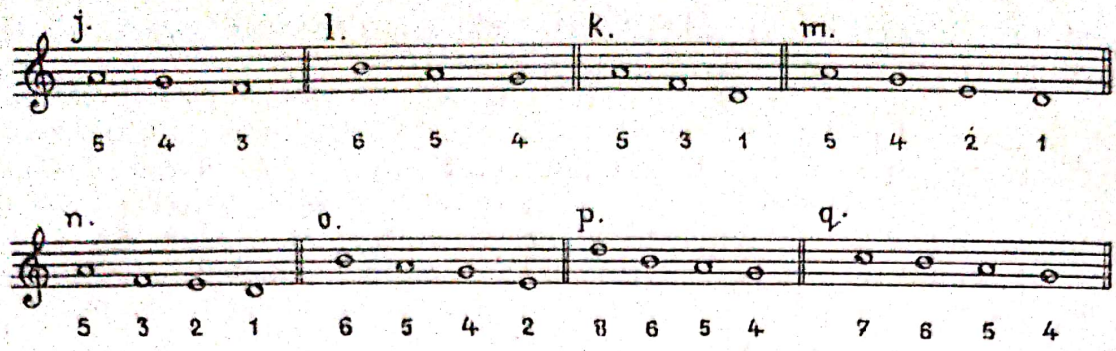
Melodia doinei se desfășoară pe o canava sonoră structurată variat, în sistemul prepentatonic și pentatonic, în hexacordie sau în moduri heptacordice, cu sau fără trepte mobile. Frecvent este *dorianul* (după terminologia medievală), adesea cu treapta 4 mobilă, sau un mod de *re cromatic* (cu secundă mărită între tr 3 și 4) și *eolicul*. Ambitusul melodiei atinge uneori octava finalei, dar motivele melodice evoluează, în genere, într-un ambitus redus, în registrul mediu, sunetele acute au un rol expresiv pregnant. Motivele gravitează în jurul tr. 1, 4 și 5, fie în formulele silabice cadențiale, fie în cele melismatice, substratul pentatonic fiind evident. Apare de multe ori saltul la cvartă sub finală : V-5 ; V-8 ; VII-5 ; I-6 ; etc. Dăm cîteva scări :



În fiecare melodie sînt alese, din tezaurul tradițional, 3 pînă la 12 motive, al căror conținut se deosebește după funcția și după locul lor în cadrul discursului muzical. Se disting : *formule inițiale, mediane și finale*, care corespund unui vers ; uneori au o structură motivică, fiind alcătuit din două motive identice, variate sau diferite ; ele sînt bi-, tri-, tetracordice, prepentatonice și pentatonice etc.



Scanned with OKEN Scanner



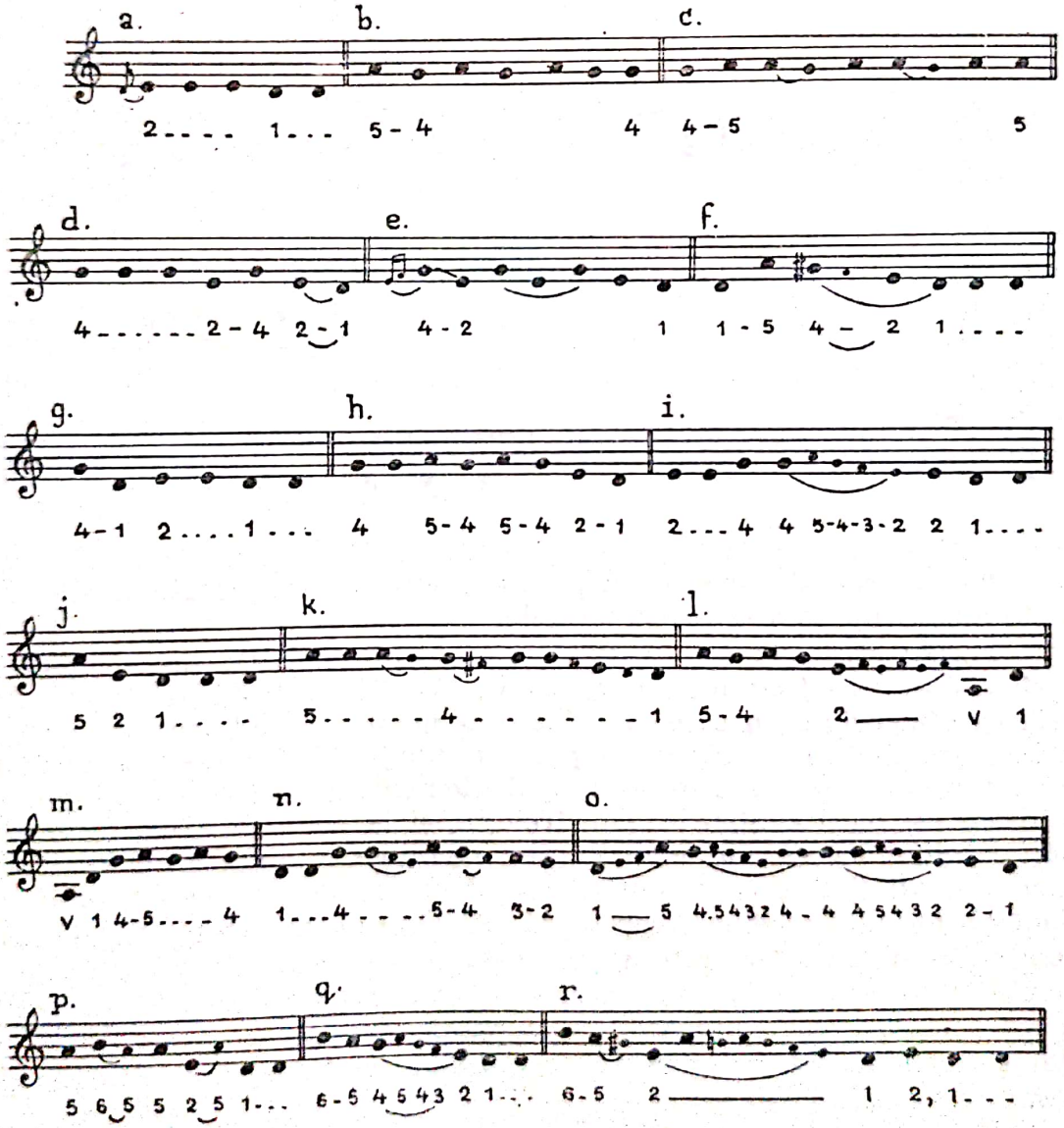
Formulele inițiale sînt alcătuite din : a) alternarea regulată a două sunete alăturate, ornamentate sau nu (5-4 ; 6-5) sau depărtate (4-2 ; 3-5) ; alternarea neregulată (5, 4,2 ; 5-4-1) ; b) recto-tono pe tr. 6 (care poate începe printr-un desen ascendent de la 4) ; c) un desen ascendent (de la 4 la 6) sau descendent melismatic (de la 7 la 4) ; d) o formulă cantabilă, construită din două motive dipodice identice (tr. 4,4,5,4 ; 1,2,4,2 ; 5,4,4,2 ; 4,5,6,5 ; 4,5,5,4 ; 5,5,4,4,3,4,5,4) sau diferite (combinații ale primelor motive cu : 5,4,4,3 ; al 4-lea motiv cu 5,2,4,1 ; al 5-lea cu 5,4,4,1 sau cu 5,5,5,1 etc.) ; e) motive construite din alternarea neregulată (1 cu 2 ; cu 3,4 ; cu 3,2 sau cu 5,4).

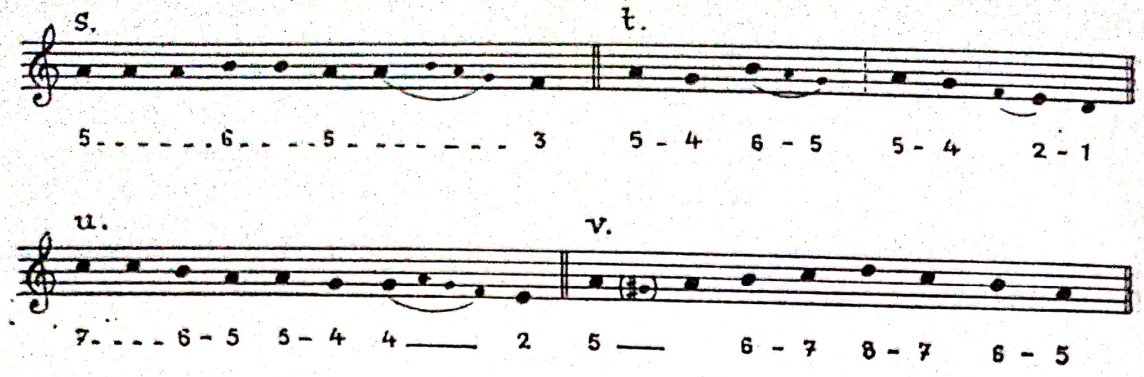
Formulele mediane sînt formate din : a) recto-tono pe tr. 1,5,4,2 rar pe 6 sau VII ; ele încep uneori cu secunda superioară sau inferioară, rar cu terța, și sfîrșesc cu desene melismatice ; b) alternarea regulată a 2 trepte (ca și în formulele inițiale) sau neregulată (1-2 ; 1-3 ; VII-I ; 4-1 ; 2-4 ; 4-5 ; 6-5) ; c) motive bogat ornamentate prin rotirea în jurul treptelor principale ; d) motive dipodice identice în cadrul versului : 2, 3, 4, 1 ; 4, 4, 2, 1 ; 4, 4, 5, 4 ; 4, 5, 5, 4 ; 5, 5, 4, 5) sau diferite (al cărora număr este extrem de mare) ; e) motive dipodice anticipate sau continuate cu recto-tono pe tr. 5,4,2, sau 1 ; f) motive care încep pe 4,1,5 sau 2,3,6,7 și cadențează pe 1,2,4,3, rar pe 5 sau 6. Diversitatea acestora este consecința interpretării improvizatorice, a unor procedee de repetare : variată, melodică, ritmică sau melodică și ritmică ; prin înlocuirea unor trepte cu cele vecine, superioare sau inferioare, cromatizarea unor trepte, combinarea variată a lor etc. Melismarea se produce, în unele regiuni, numai spre sfîrșitul rîndului melodic, în altele, numai la început sau pe tot parcursul rîndului ; g) desene melodice octosilabice ascendente (de la 8—4) sau descendente (de la 8 sau 7 la 3 ; V-5 ; 6-I ; 8 sau 7-2 sau 1) ; desenele ascendente au o dimensiune redusă la hemistih, de obicei, după care coboară în registrul grav sau mediu ; h) intonarea aproape de vorbire a unor silabe, pînă la mărimea unui rînd melodic (parlato).

Formulele mediane au caracteristic : insistența pe treptele importante ale modului (4, 5, 2, I), repetarea lor mereu variată, oprirea pe 1, prin desene descendente, silabice sau melismatice, care prefigurează cadența finală.

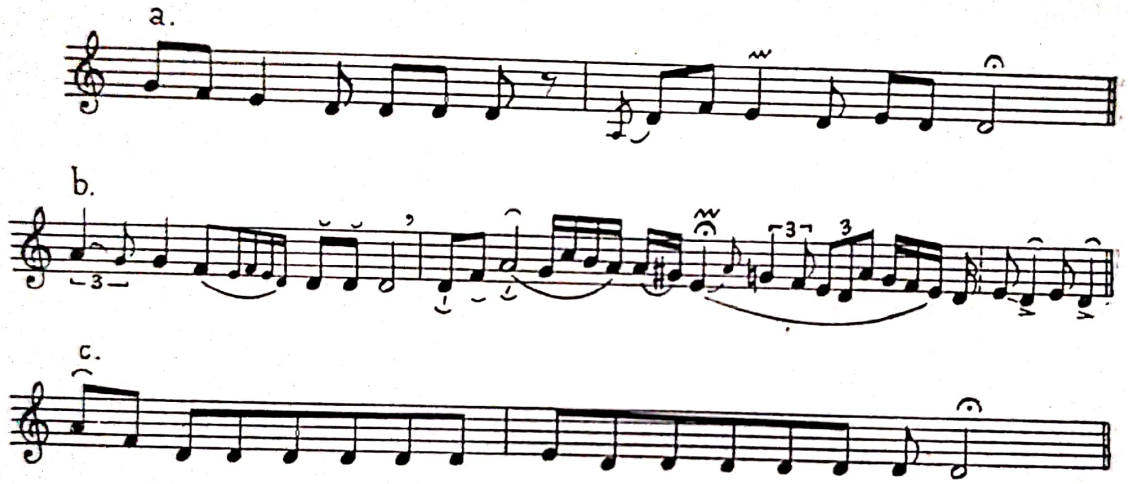
Scanned with OKEN Scanner

Formulele finale sînt construite din : a) recitativ recto-tono pe 1, 2, rar pe VII ; b) recitativ recto-tono care coboară de la 2,3 sau 4, prin 5-3 ; 4-3 ; 5-2 ; 5-4-3 ; 4-3-2, sau printr-un ușor salt (de la 1-3 ; 1-4 ; 1-4-5 ; 1-3-5 și apoi întoarcerea la 1) ; c) coborîrea treptată la VII sau oprirea prin parlato ; d) formulă structurată motivic care cadențează totdeauna pe 1 sau VII (4,3,2,1,2,1,2,1 ; 4,3,4,3,2,1,2,1 ; 3,4,5,3,3,2,1,1 ; e) un desen melodic descendent melismatic, 8,6,5,4,3,2,1... ; 6,5,5,5,4,2,1... ; 6,5,4,2,1... ; 5,5,2,4,1,2,1,1, ; 5,4,2,2,4,2,1...; rar: 8,7,4,3,4,1 ; 5,4,3,5,3,1... ; 5,4,3,2,1... etc.), ascendent (1,2,5,2,2,2,1 ; 1,3,4,5,5,4,1, 3,4,5,7,6,5,4,1) sau mixt (3,4,5,3,3,2,1,1 ; 1,1,5,4,2,1,2,1 ; 2,4,5,4,1... 3,5,6,3,1... ; 1,5,5,2,1...





Uneori formula finală este dublă.



Se înțelege de la sine că pentru realizarea unei melodii sînt utilizate numai o parte din aceste formule.

Forma arhitectonică. Aceste elemente de expresie sînt grupate în perioade sau secțiuni (denumite de C. Brăiloiu „strofe elastice"), inegale ca dimensiune, a căror amploare depinde de tipul melodic pe care îl reprezintă, de conținut și de posibilitățile creatoare ale interpretului. Acesta alege din tezaurul tradițional elementele ce-i convin, care sînt utilizate în colectivitatea în care trăiește, și le tratează liber. Libertatea improvizației constă din elidarea sau menținerea unor formule, modalitatea și vitalitatea ornamentării, substituirea, sau nu, a formulei inițiale cu formule mediane, repetarea și succesiunea formulelor, lărgirea, concentrarea sau cromatizarea lor. Forța emoțională a doinei rezultă din echilibrarea elementelor recitative cu cele cantabile, lirice — pasaje de o mare intensitate expresivă, — cu pasaje dramatice semi-vorbite — din sinceritatea de exteriorizare reținută a sentimentelor, fără exagerări.

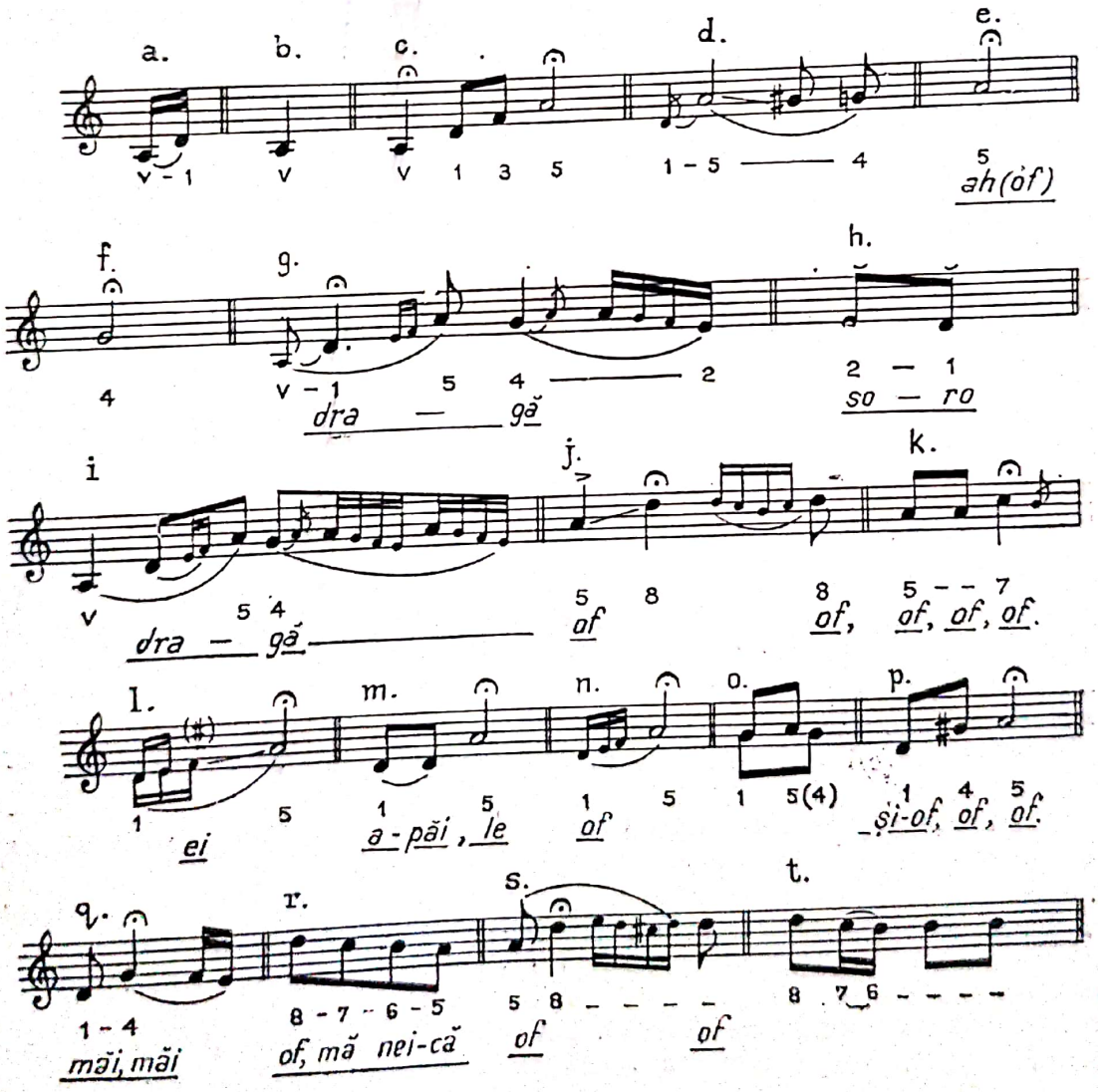
Scanned with OKEN Scanner

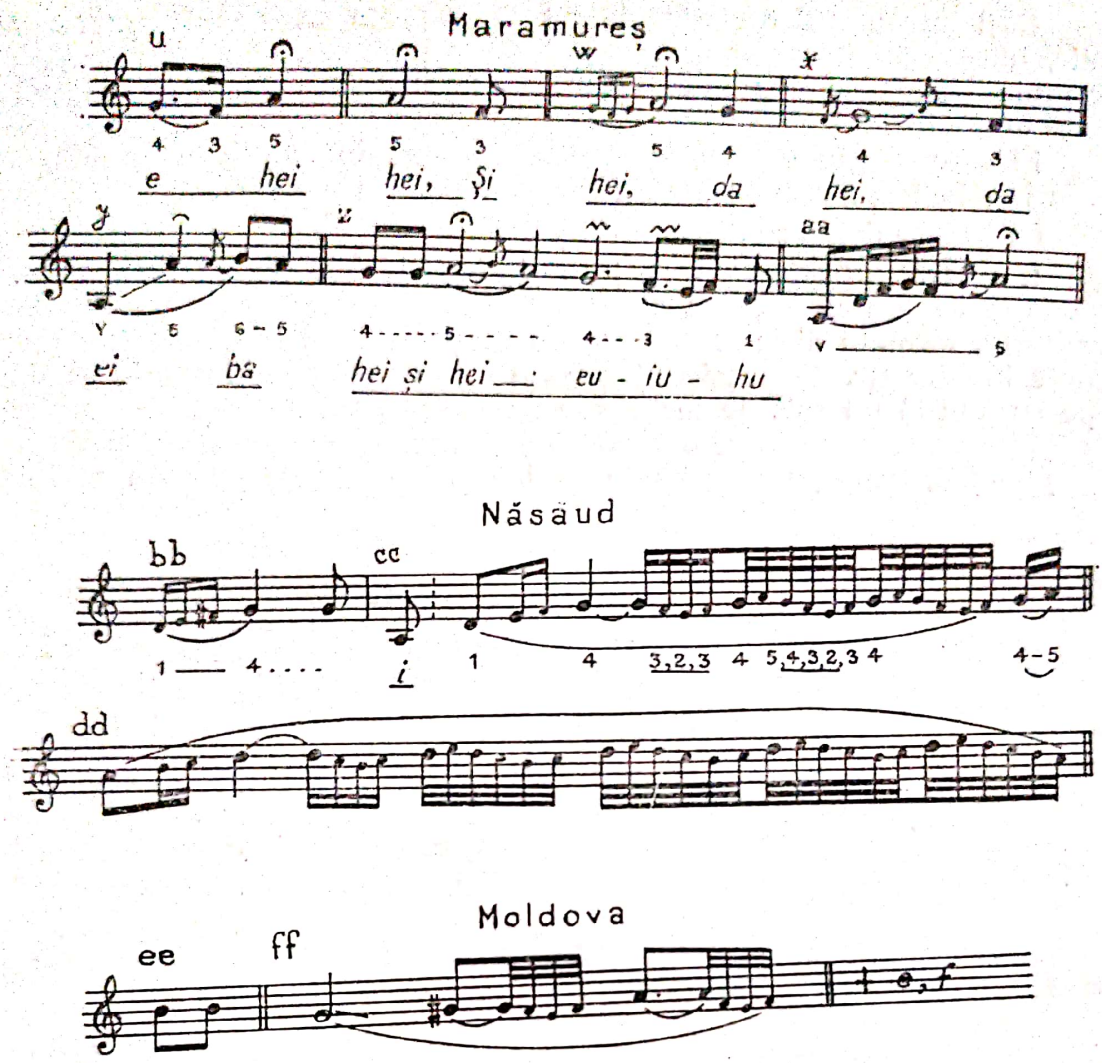
Deşi interpretul nu este obligat să respecte un anumit contur melodic, improvizaţia se face în cadrul unor limite, a unor formule-pilon (formula iniţială şi cea finală) care se impun prin stabilitate şi pregnanţă intonaţională.

Fiecare secţiune muzicală cuprinde un număr nedeterminat de rînduri melodice, a căror repetare şi succesiune nu sînt fixe.

La fiecare doină se disting trei părţi :

I. *o parte introductivă* :*1. formula iniţială* (ale cărei trăsături le-am descris mai înainte), anticipată sau nu de 2. *interjecţie amplă,* cu caracter facultativ, formată din : a) un arpegiu ascendent ; b) unul sau mai multe sunete lungite (tr. 5, anticipată sau nu de un desen melismatic care începe cu V) ; c) un salt de terţă sau octavă ; d) un desen melodic melismatic, căruia îi corespunde o silabă *(ei, măi, ai, of* etc.) sau mai multe *(of, of, of* etc). Interjecţia şi formula iniţială se deosebesc pe plan regional:





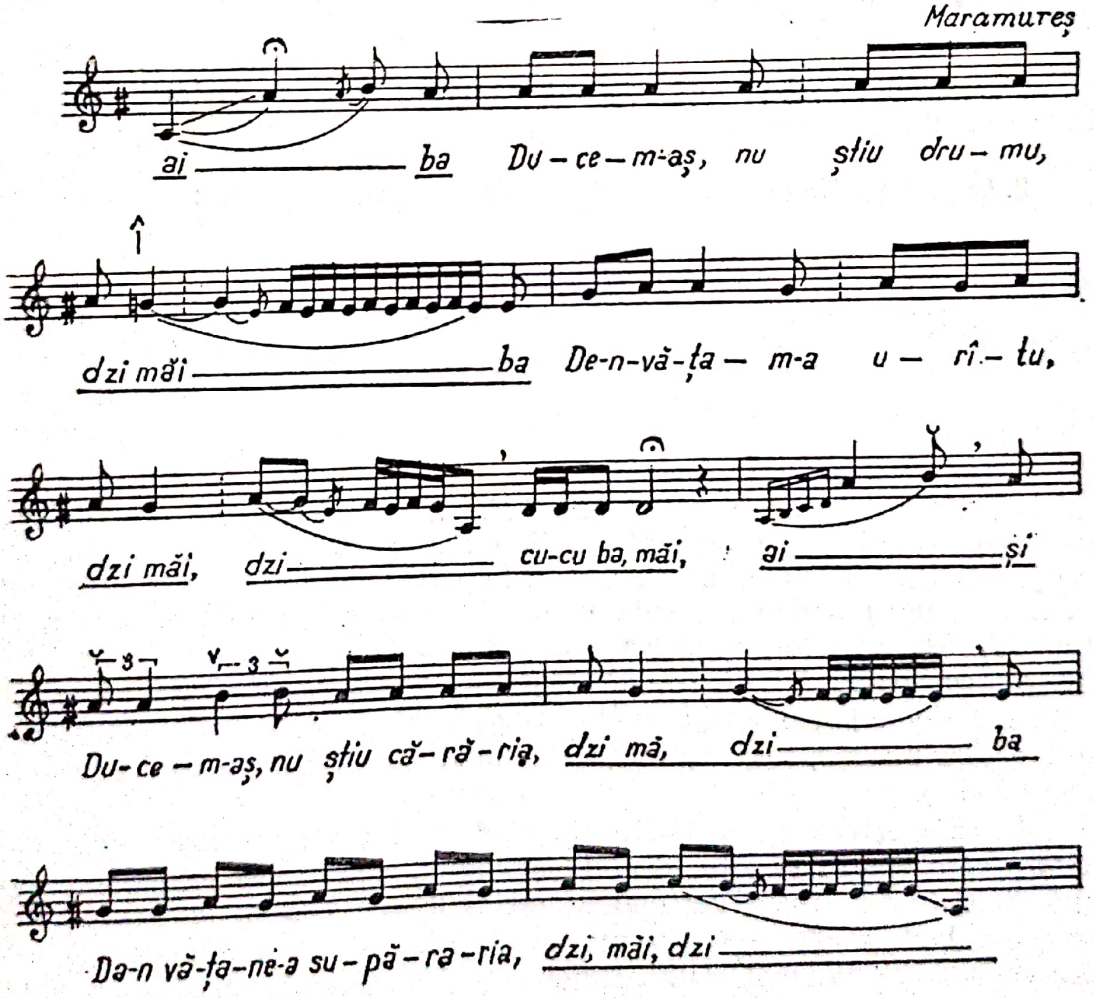
II. *Partea mediană* — numărul și modul de grupare a rîndurilor melodice sînt în funcție de voința, de inspirația și talentul *interpretului-creator*. În tipurile arhaice, numărul formulelor este redus și, deseori, prezintă puțină diferențiere. Doina de factură veche din Oltenia are una sau două formule mediane, înrudite.

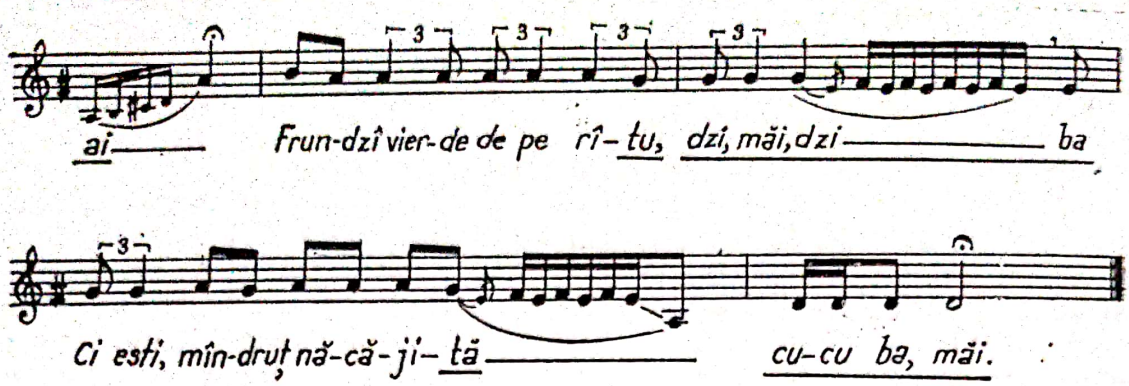
Recto-tono alternează cu recitativele melodice și cu desene melismatice într-o continuă variație.

III. *Partea finală* este un recitativ recto-tono sau o formulă cantabilă, individualizată, care cadențează pe anumite trepte. *Melodia evoluează într-o ritmică liberă*, care se organizează după legile sistemului parlando-rubato. Recitativele melodice și fragmentele melismatice sînt structurate în strînsă dependență de structura versului, inegale dimensional. Ele corespund fie unui picior metric (celule ritmice), fie unei tri- sau dipodii (motive ritmice), fie unui rînd melodic (fraze sau „serii ritmice“ (44), după cum le numește Brăiloiu). Această asimetrie rit-

mică este un corolar al formei arhitectonice libere și al asimetriei rîndurilor melodice. Celulele și motivele ritmice mai răspîndite sînt : iambul, troheul, peonul (3,2,1, mai puțin 4), spondeul și combinațiile acestora. Bogăția formulelor — dovadă a potențialului considerabil al sistemului — supleţea celulelor și motivelor ritmice este în strînsă dependență de maniera improvizatorică de interpretare.

Transcriind cu atenție melodiile, am constatat cu uimire și existența unor raporturi, între unitățile de timp, care nu sînt caracteristice sistemului parlando (raportul de 1 la 3, de 2 la 3 (45) și chiar raporturi mai subtile care necesită o transcriere cu ajutorul aparatelor azi în uz, în diferite țări ale lumii). Această concluzie ne-a sugerat ipoteza supraviețuirii unor elemente care făceau parte, odinioară, dintr-unul sau mai multe sisteme dispărute. În doină, ca și în baladă, la bogăția ritmică contribuie și resursele agogice. Diferențierile regionale constau în conținutul formulei inițiale și al celor mediane, în felul ornamentării, în emisiunea vocală, în modalitățile de succesiune a rîndurilor melodice și adesea în sistemul sonor. În acest sens, am făcut o sistematizare provizorie a formulelor finale (anexa *a*) și mediane (anexa *b*)

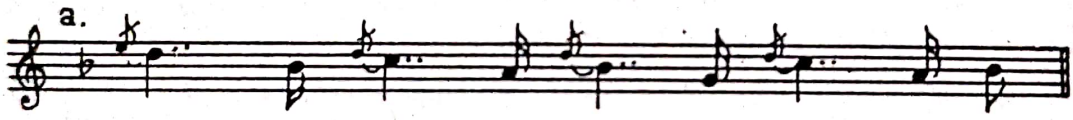




Doina din Maramureș a fost descrisă de Bartók. Ceea ce are caracteristic acest tip este sistemul sonor (pentacord cu tr. 3 și 4 mobile și alunecare la cvarta inferioară de la finală), factura arhaică a melodiei, maniera de intonare a vocalelor cu ajutorul unor consoane specifice și prin „colorare", număr mic de formule. Iată descrierea lui Bartók :

1. *Do* sau *re* ținut, ca început de frază sau un recitativ pe unul din aceste sunete, cel mult pe 8 silabe ;

2. O parte mijlocie foarte înflorită al cărei schelet este :



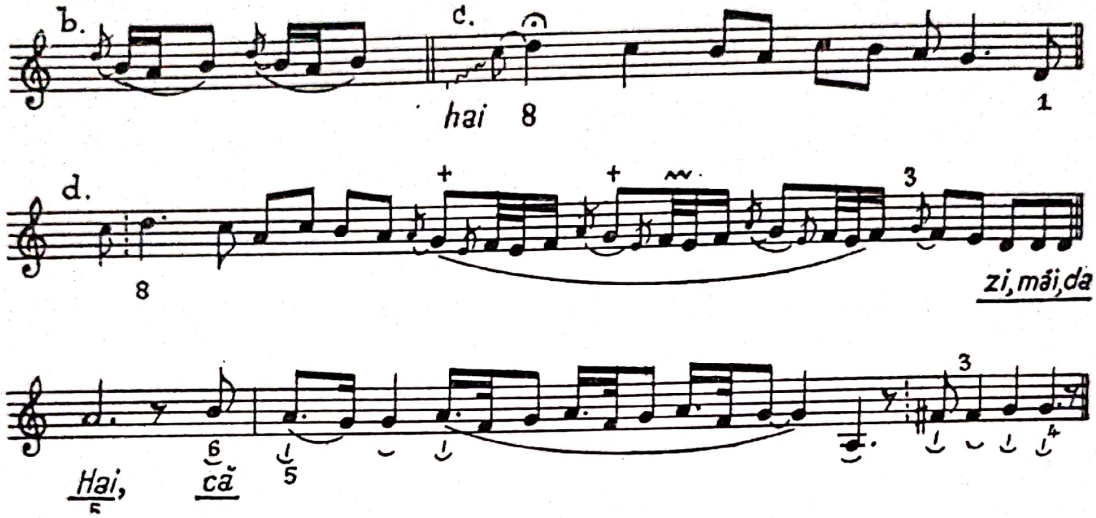
3. Un sfîrșit recitat pe finală.

Înaintea versurilor apar silabe ca : *hei, și, că, zice* sau, după rînduri întregi octosilabice, se adaugă : *măi, dainale* etc., ori se intercalează interjecții între versuri, întrerupîndu-le șirul, ba chiar despărțind cuvinte. În partea a doua, vocala unei silabe oarecare se transformă într-un *î,i,* sau *u* și formează un sunet gîlgîit (*„Schluchzender Laut"*) cu ajutorul consoanei *h : hî, hî, hî.* Deosebit de caracteristice sînt pentru această a doua parte apogiaturile „sughițate" care se repetă ritmic în motive des reluate, cu neputință de imitat de către străini (apud 23, p. 68-69 și 4).

În culegerile de mai tîrziu am întîlnit și tipuri melodice mai dezvoltate care conțin și alte formule melodice, construite variat ; ca *formule inițiale :* a) desen descendent de la 8 sau 7 pînă la 1 ; b) alternare regulată, melismată sau nu, a tr. 5 și 4 ; c) interjecție inițială, formată uneori din mai multe sunete (4, 3, 5 sau V, 1,3,4,3,5 etc.).

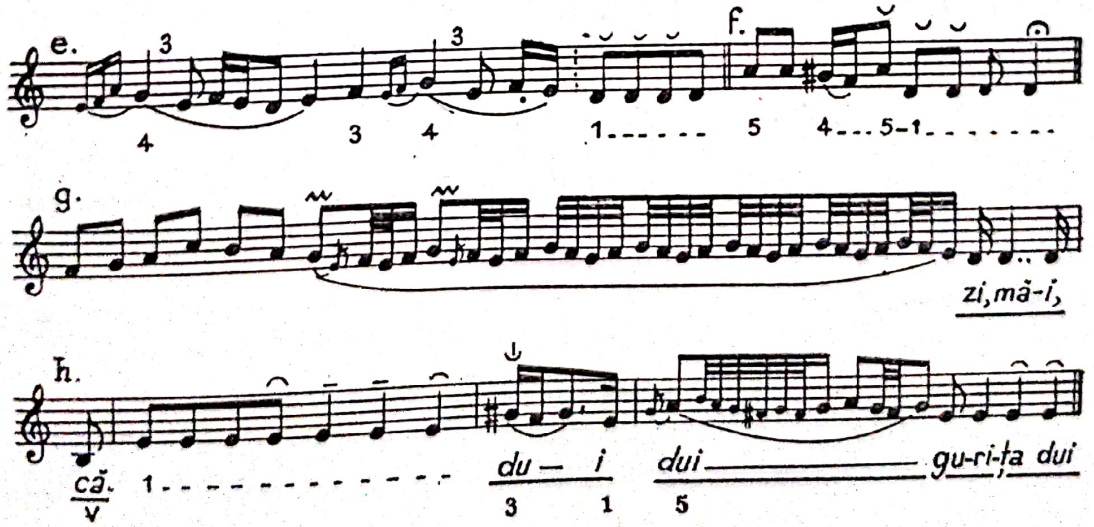
Scanned with OKEN Scanner

Formule mediane : a) ornamentate la început sau numai în partea finală a lor ; b) prelungirea rîndului cu refrene scurte al căror text este: *dui, dui, guriță dui ; cucu ba mă ; zî, măi* etc.

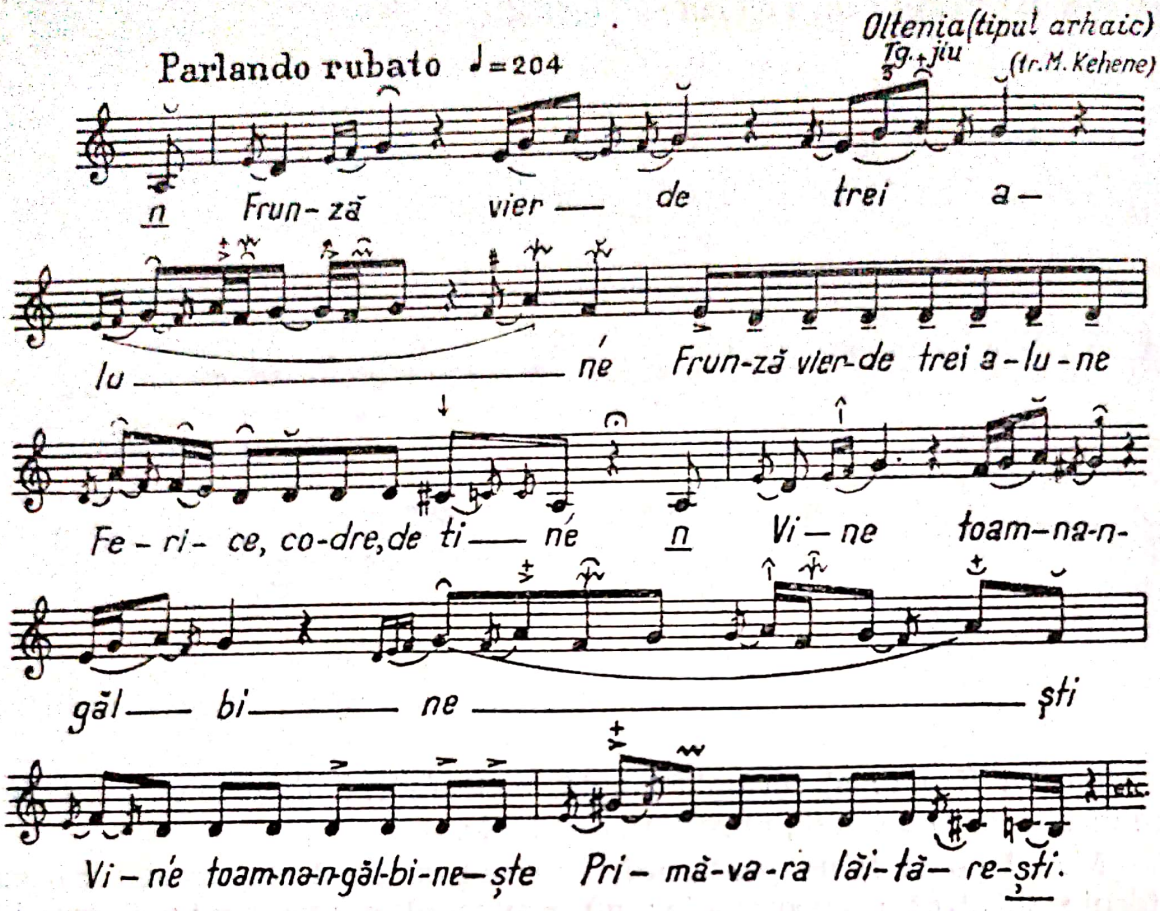


Partea finală : a) formulă amplă, melismatică, în primul hemistih, care începe de la 3 sau 6 ; b) recitativ melodic.

Modul poate fi un pentacord, fără sau cu tr. 2 mobilă sau nu, cu puternic substrat prepentatonic ; un pentacord minor cu tr. 3 mobilă și salt de cvartă sub finală ; un dorian cu substrat pentatonic și ambitus I — 8.



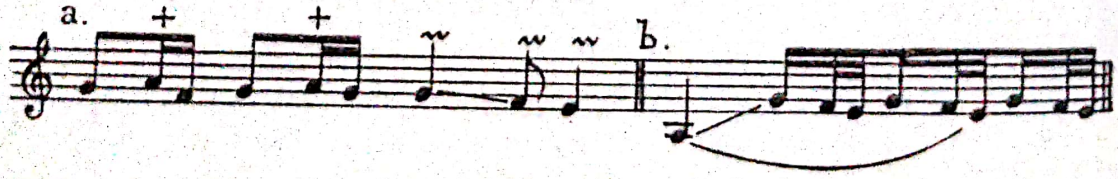
Doina din Oltenia, tipul arhaic :



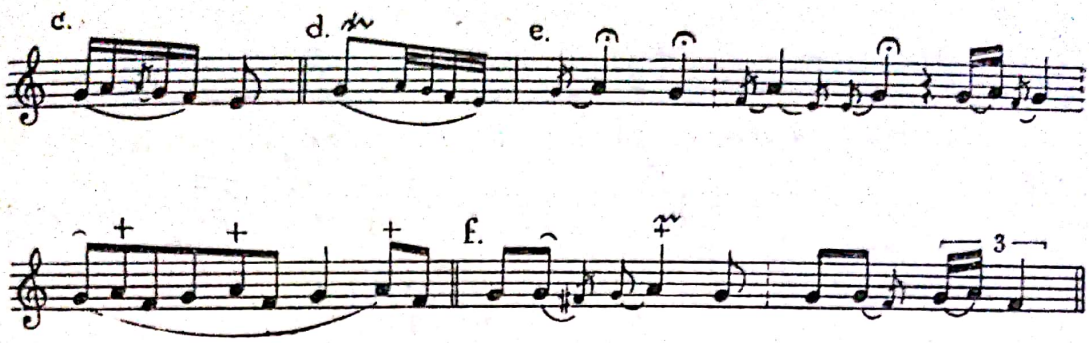
I. *Formula inițială :* a) salt de 2 cvarte apoi alternarea tr. 5 cu 4, silabice sau ornamentate, și cu cadență pe 3, după o melismă bogată ; b) după un sunet ținut pe V, formula inițială este o alternare neregulată (de 4, 4, 5, 4, 4, 4, 5, 3 ; 3-1, 1, 3-3-I,V) ; c) două hemistihuri egale (5,4,4,2 ; 4,4,5,4 ; 1,2,4,2) sau inegale (4,2,4,2,4,2,3,1 ; 1,4,5,4; ornam., 3,1) ; d) recto-tono pe 5 ; e) un desen descendent de la 7-6,5, sau 4 diezat; f) o alternare regulată a 2 tr. (8,6,7,6,5,4).

II. *partea mediană :* a) recitativ pe 1 care vine de la 5-2,3 sau 4 alterat ; b) în unele variante, recto-tono pe 2,1 și 4. Uneori partea mediană are o singură formulă recitativă.

Melismele sînt :



Scanned with OKEN Scanner



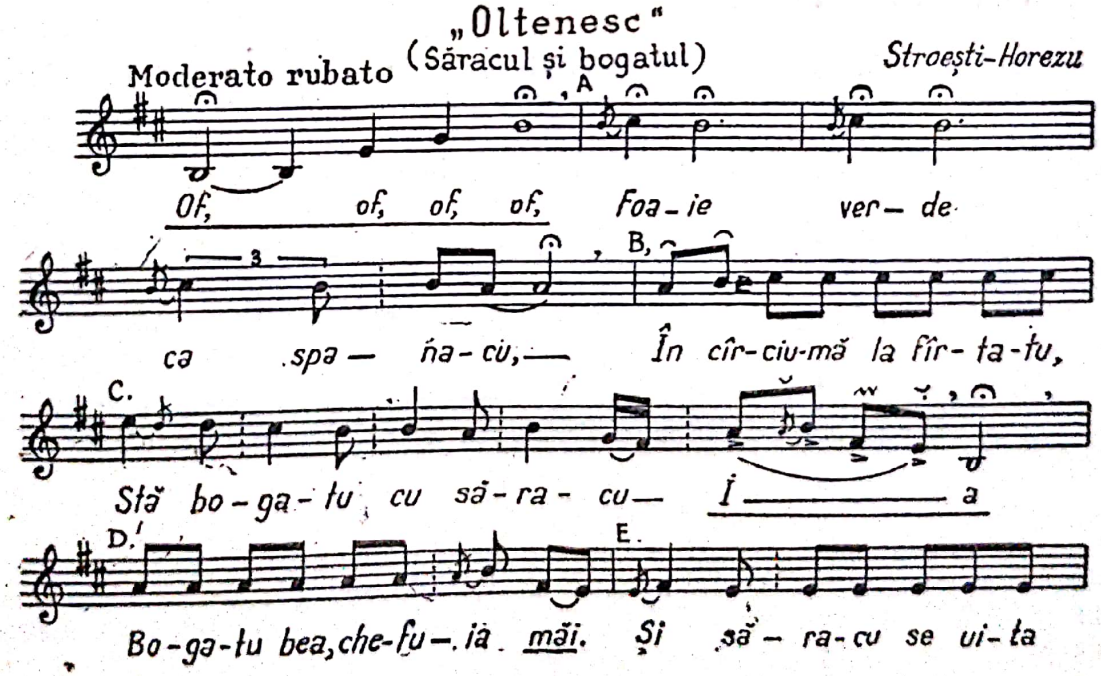
III. Finalul : a) recto-tono pe 1 sau 2 ; b) recto-tono care începe cu 2 sau cu VII și poate sfîrși pe VII sau printr-o formulă descendentă, cromatică ; c) arpegiu ascendent, descendent sau mixt (1,3,5,4,2,1) ; descedent (5-1 ; 5,2,2,1... ; 5,4,5,2,1... ; 4,5,2,... ; 1,5,1... etc) ; d) o interjecție melismatică de la 1-5 anticipă finalul.

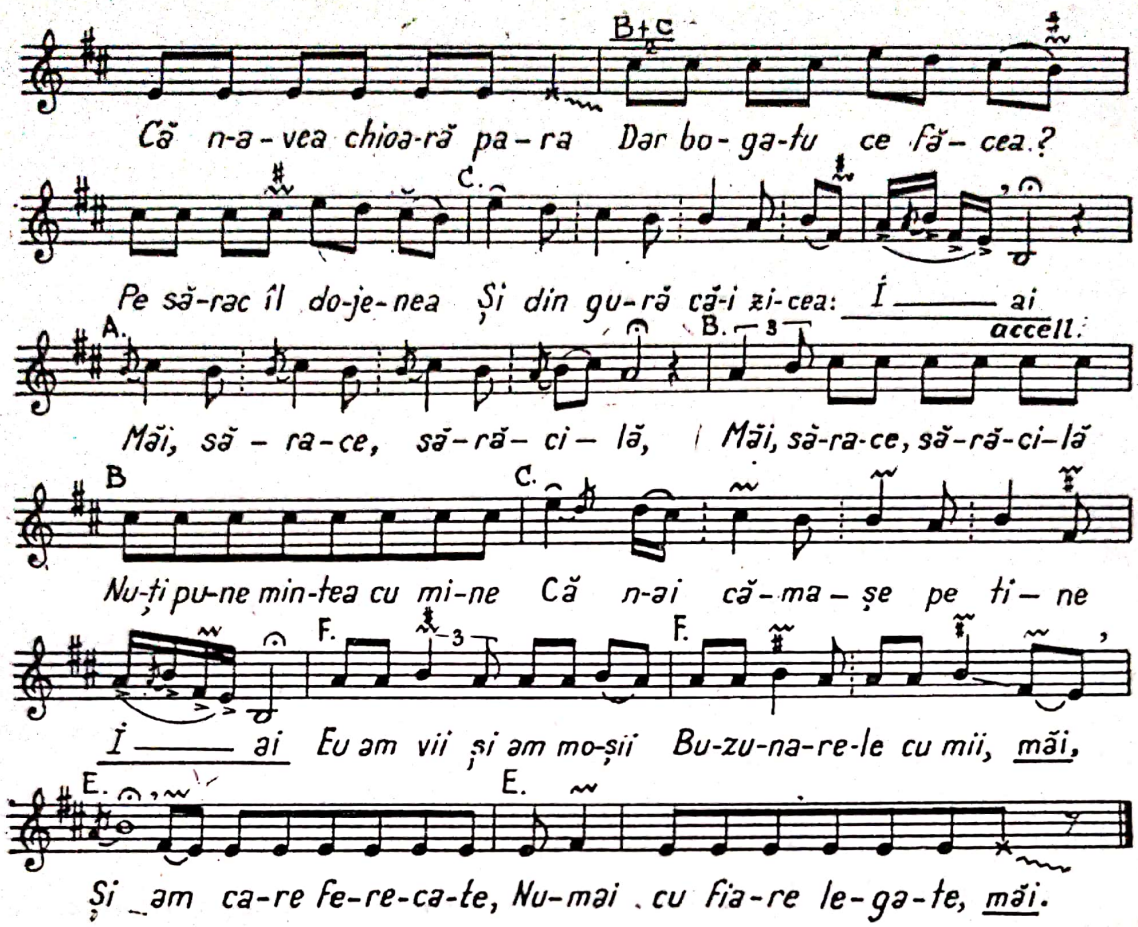
Tipul „oltenesc" se întîlnește în Oltenia și Muntenia.

I. Începe cu : a) alternare regulată a tr. 6 cu 5 și cadențare pe 4 ; b) uneori este un recitativ pe 6. Urmează, de obicei, fie un : c) recto-tono pe 6, care începe de la 4,5 ; fie : d) recto-tono pe 6, care alternează, în al doilea hemistih, cu 5 sau cu alte sunete.

II. În *partea medie* apar, în afară de recitative pe 1, 4, 5, desene mai ample descendente sau ascendente.

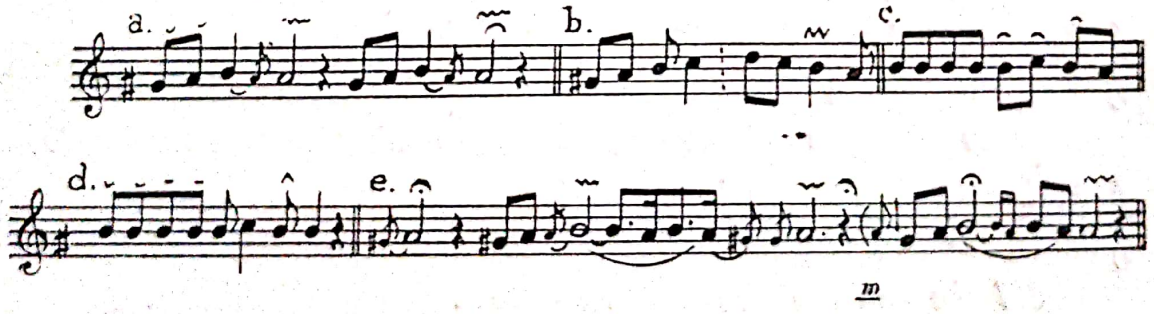
III. *Partea finală* este : a) un recitativ ; b) o formulă ornamentată ; c) un recto-tono care începe cu 5,2.





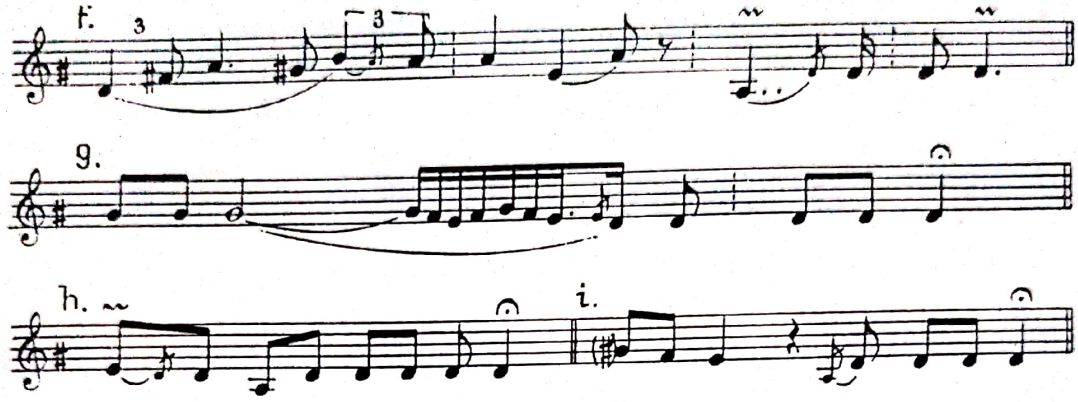
Tipul din Muntenia.

I. *Partea introductivă*, interjecții variate : a) alternare 6-5 ; b) recto-tono pe 6 ; c) desen melodic descendent care pornește de la 4 (4,4,6, 5,5,4,4,3) ; d) alternarea 6-5 după un recto-tono pe 6 ; e) motiv dipodic repetat : 4,5,6,5 ; f) desen descendent de la 8 la 1.

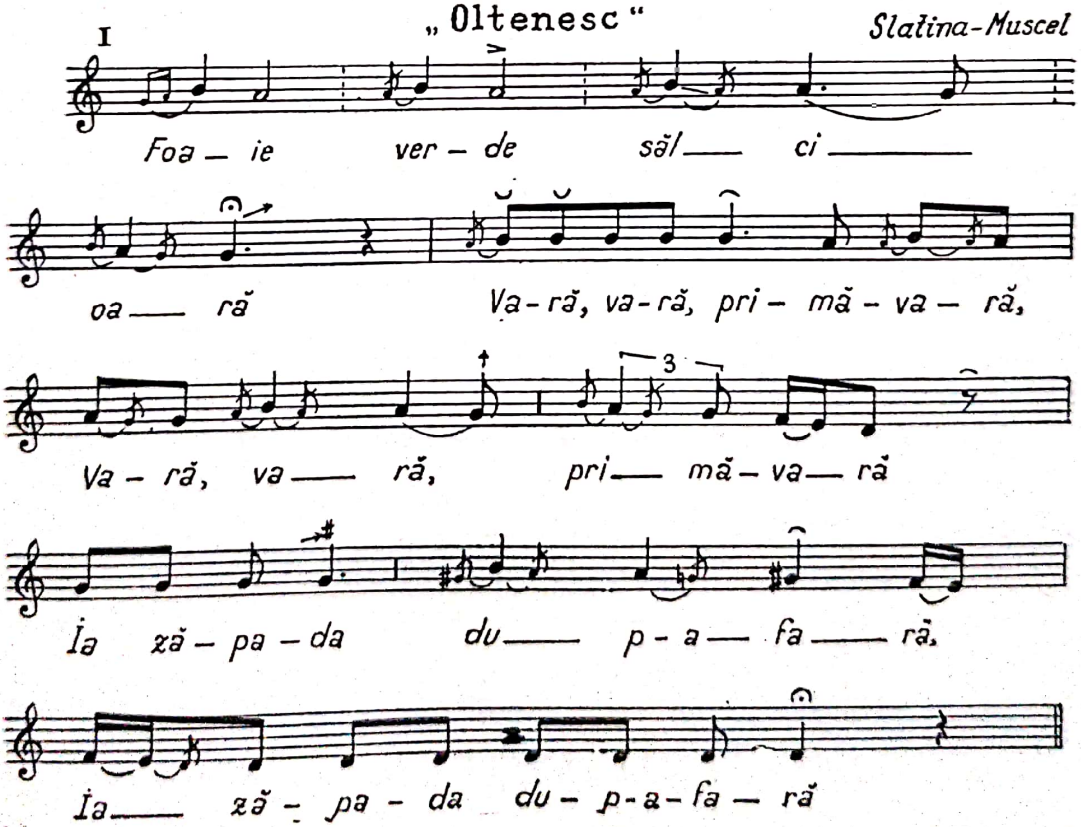


II. *Partea medie* conține : a) un mare număr de formule mediane ale căror sunete oscilează în jurul tr. 1,6,5,4, mai rar 2 ; b) recto-tono pe 1, 2, 4, 6 ; c) desene melodice silabice care, uneori, cadențează melismatic.

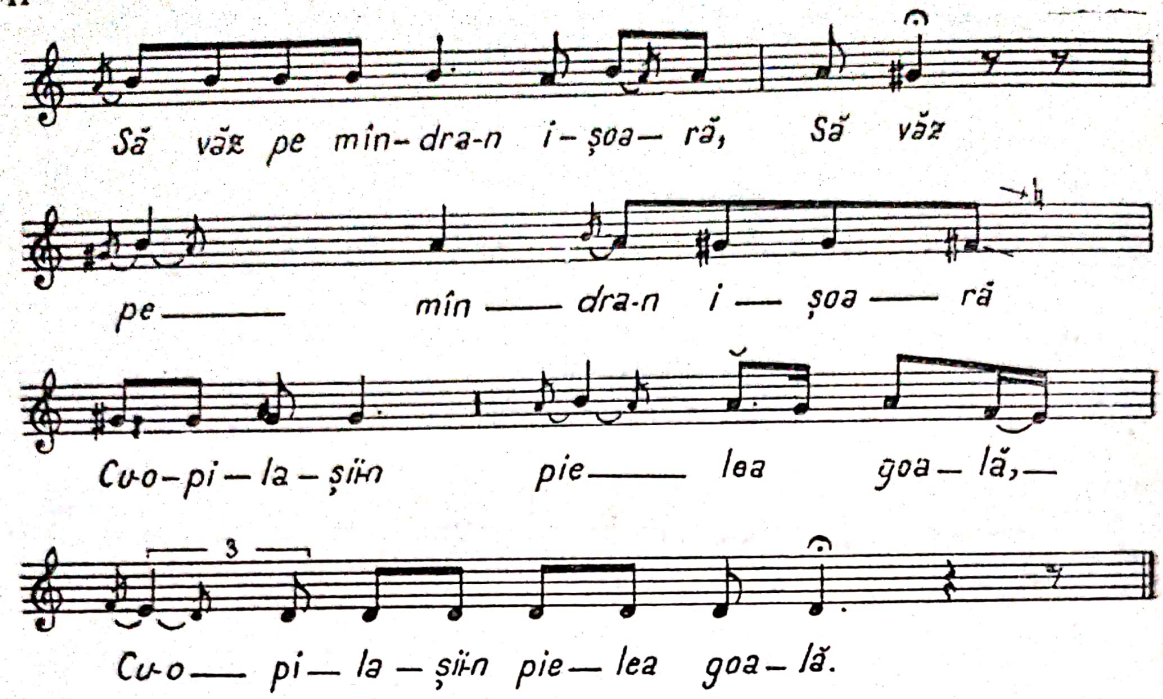
III. *Finalul :* a) recto-tono ; sau după salt de la 4-2,1... ; b) coborîrea treptată de la 4,6,7 sau 5, la 1 sau 2 (rar) ; c) desen amplu ascendent-descendent :



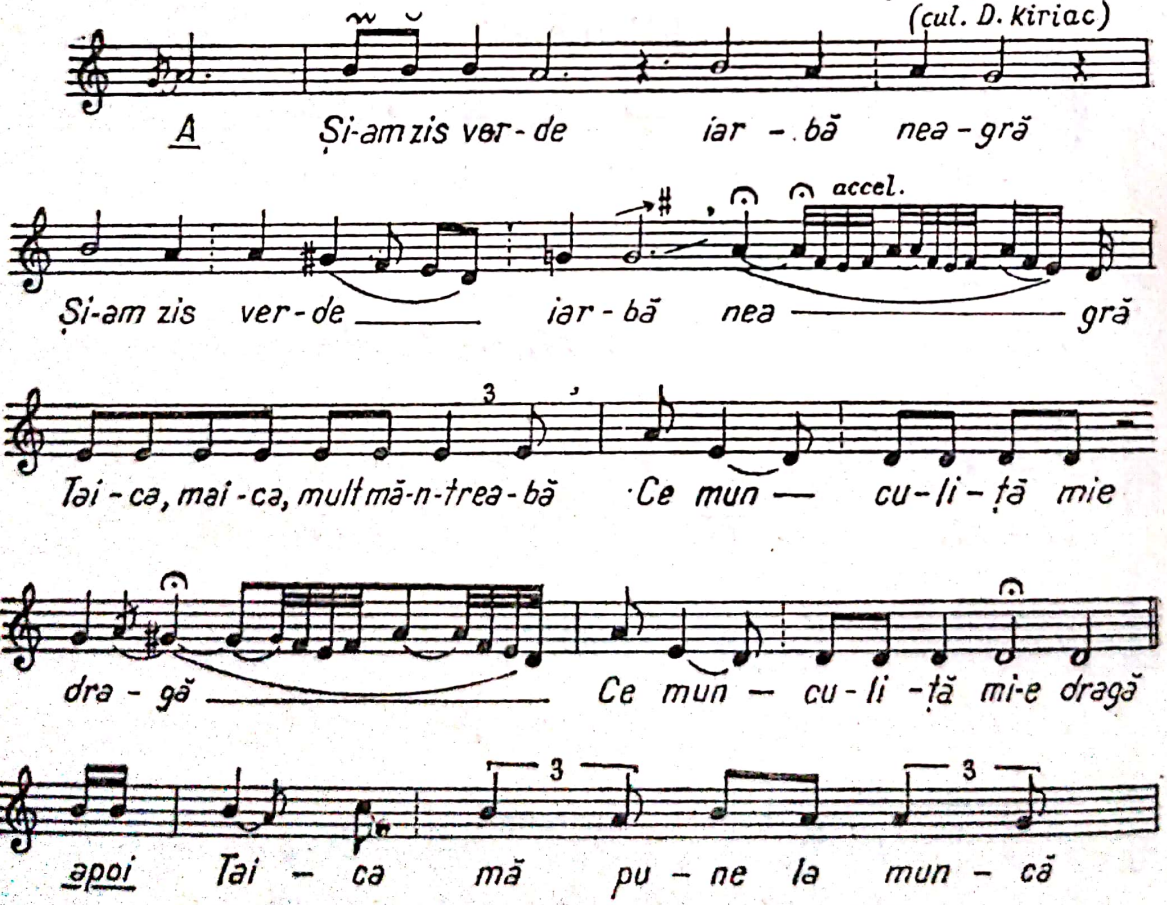
Tipul din Moldova



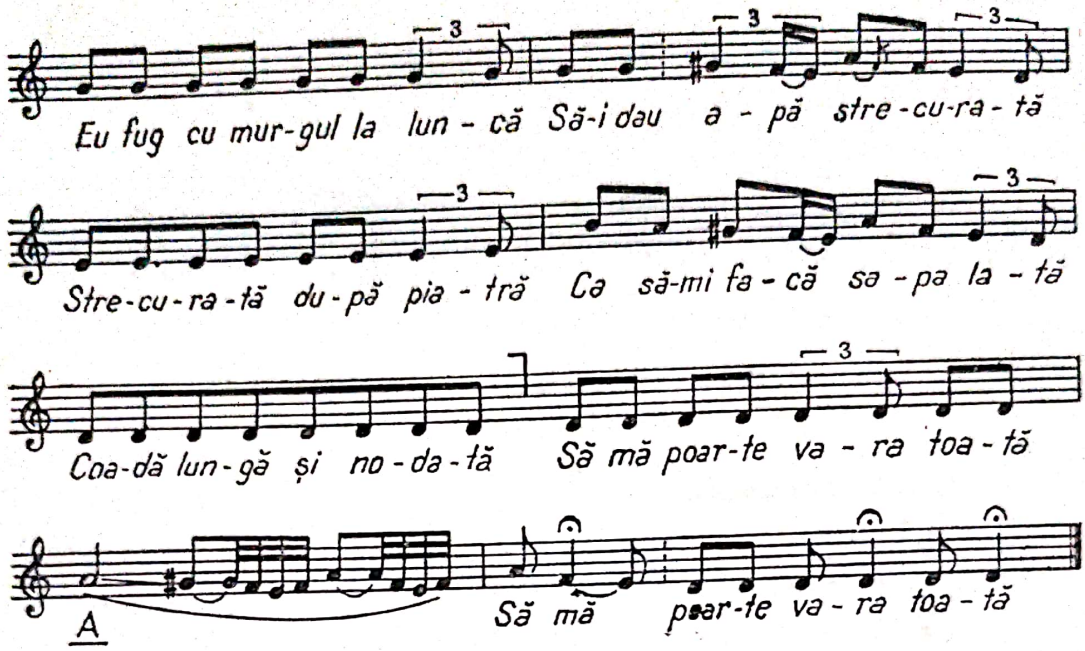
11



Bogdănești Tg. Ocna
(cul. D. Kiriac)

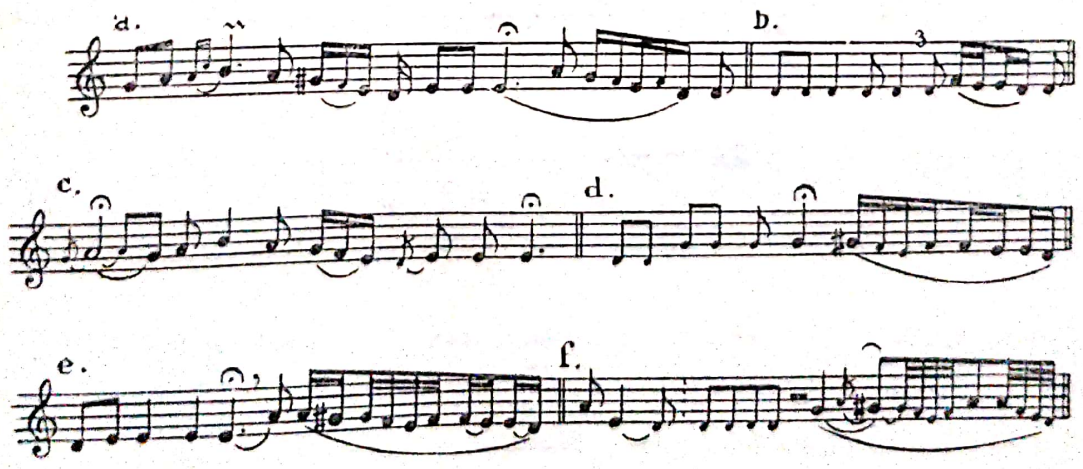


Scanned with OKEN Scanner

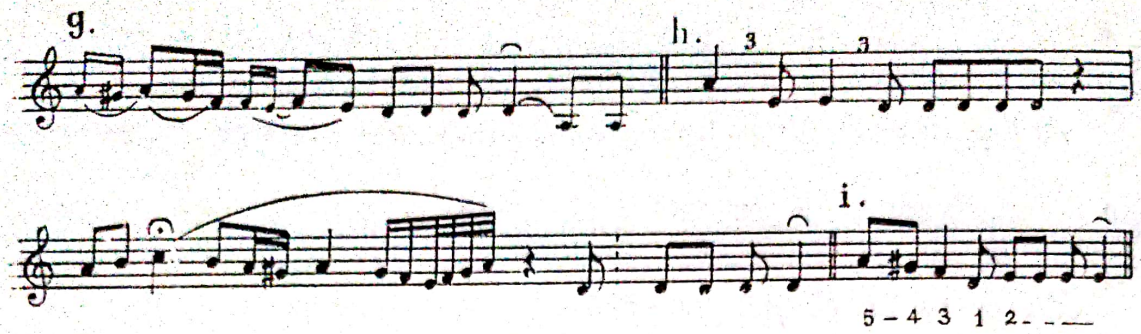


I. Partea introductivă : a) alternare 6-5 sau 5-4 ; b) desen melodic descendent de la 1 la 5, apoi coborîre melismatică la 2 ; c) formulă construită din două motive egale (8, 7, 6, 5) ; d) formulă specifică de la 1 sau 2, cu salt la 4 și oprire melismatică pe 4 sau alt contur ; e) recto-tono pe 5 ; f) alternare neregulată : 4,5,5,4, sau cu coborîre neregulată pe 4.

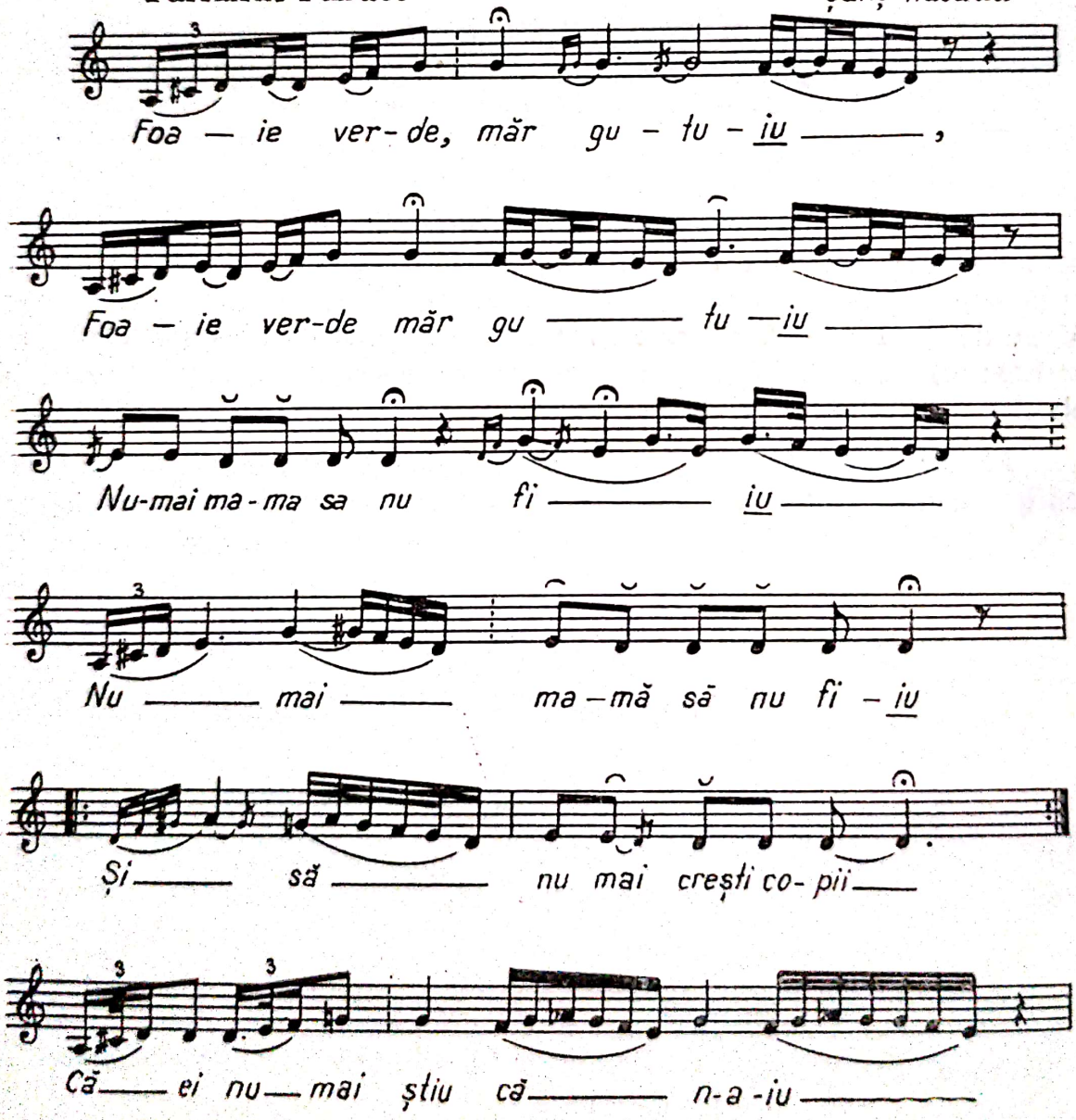
Final : a) recitativ sau coborîrea în parlato ; b) desen melodic ornamentat, anticipat sau nu de o altă formulă descendentă de la 5, sau 4 la 1 sau un recto-tono pe 1 ; c) recto-tono pe 1 cu alunecare la V :



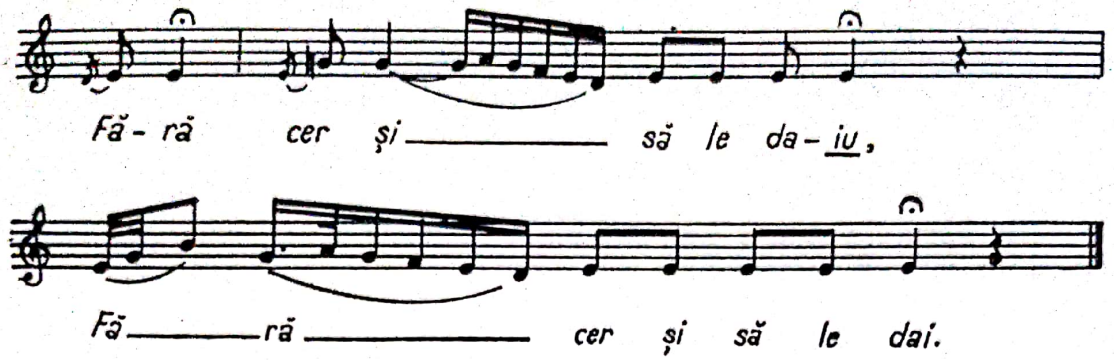
Scanned with OKEN Scanner



Parlando rubato *Șanț-Năsăua*



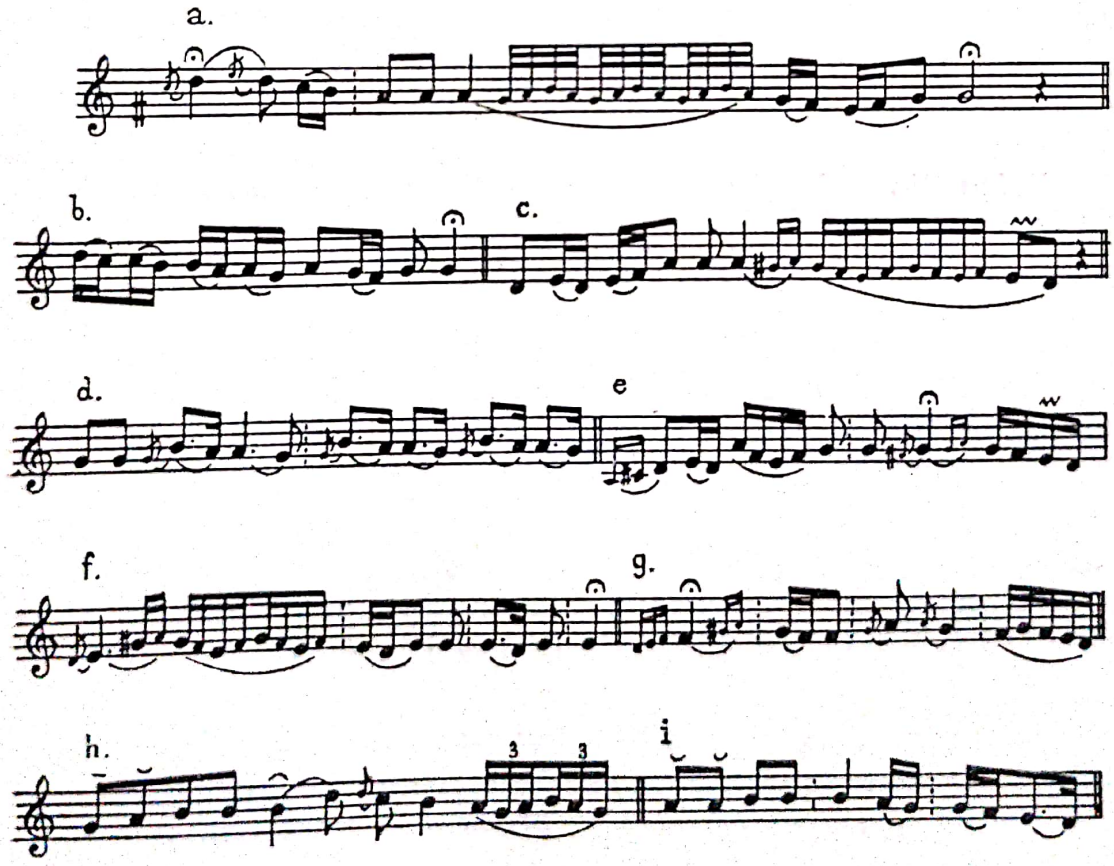
Scanned with OKEN Scanner



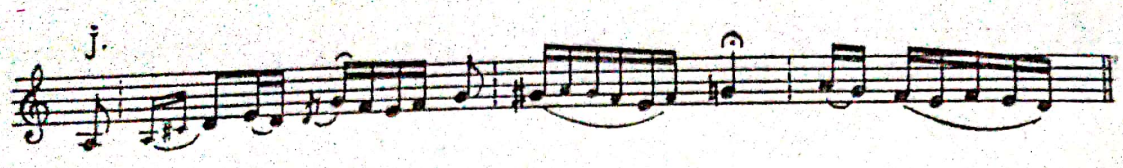
Doina din Transilvania : Năsăud, Someș, Chioar etc. Unele tipuri se apropie de cele moldovenești, altele de cele muntenești. Se deosebește de celelalte tipuri regionale prin maniera de ornamentare, prin bogăția melismatică și precaritatea recitativului recto-tono, care apare mai mult spre sfîrșitul secțiunii muzicale.

I. Cîteva *formule inițiale* care de multe ori a) debutează cu V printr-o melismă bogată, b) cu o alternare de 5,4, ambele ornamentate și cu oprire pe 1. (ex. a-d).

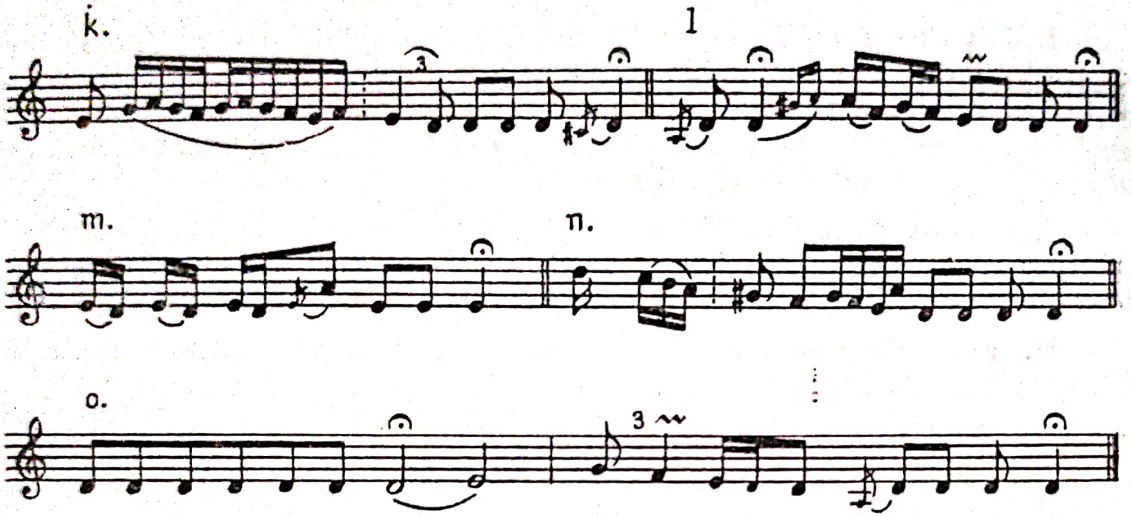
II. *Formulele mediane* sînt cantabile, într-un ambitus mare, ascendente-descendente (ex. e-j) :



Scanned with OKEN Scanner

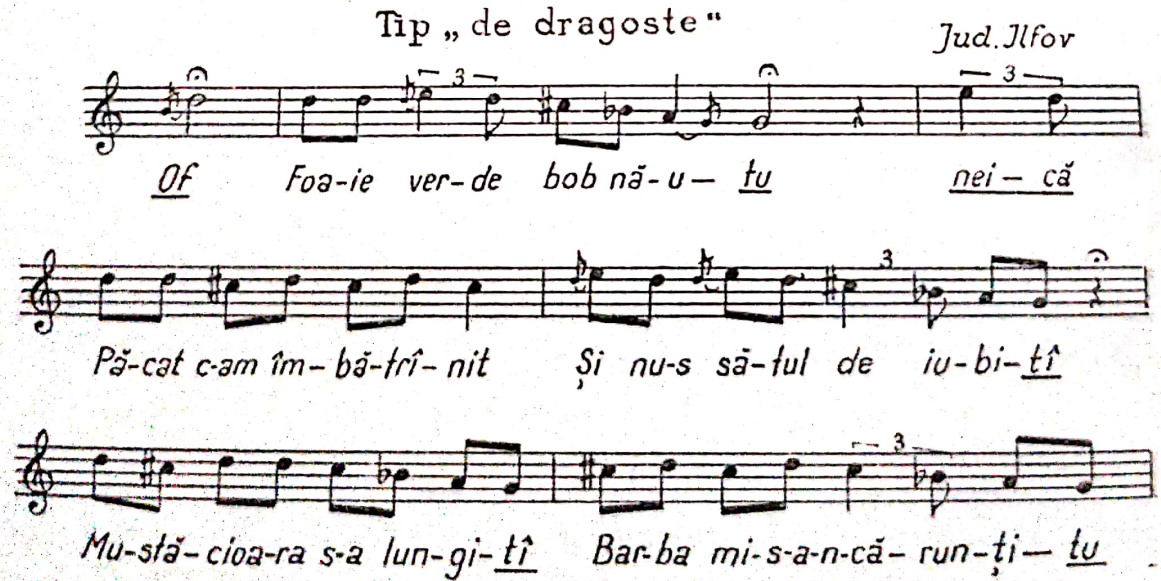


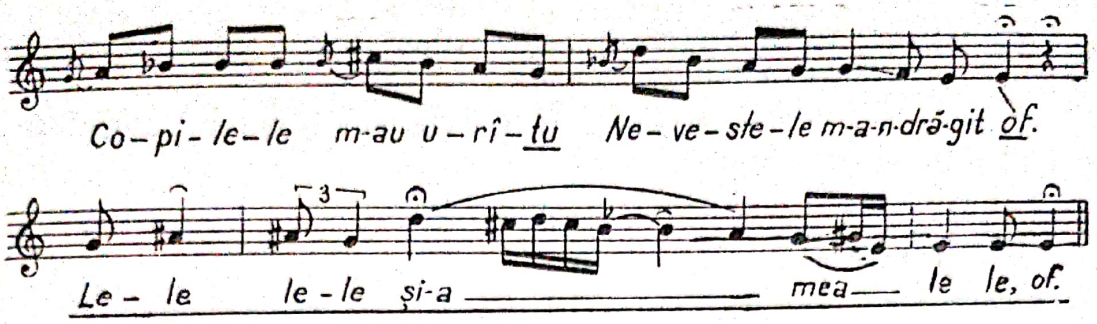
III. *Formula finală* este un scurt recitativ pe 1, anticipat totdeauna de un desen melismatic :



Doina din Dobrogea se aseamănă fie cu tipul muntenesc, fie cu cel ardelenesc, avînd și subtipuri intermediare.

Tip „de dragoste"





Doina tip „de dragoste“ (12) — după terminologia populară — are o circulație limitată la regiunile din sudul și estul Carpaților. Este de origine mai nouă și pare a se fi dezvoltat în mediul lăutăresc, pe baza elementelor tipice ale doinei vocale tradiționale, la care s-au adăugat unele desene melodice ale cîntecului propriu-zis. Se cunosc mai multe tipuri : un tip în care recto-tono și parlato ocupă un loc foarte mare și un tip cantabil, în care recitativul este puțin utilizat, în schimb sînt frecvente desene melodice largi care se desfășoară într-un ambitus de sextă, octavă sau mai mult ; forma este uneori strofică. Subtipurile s-au cristalizat în mai multe zone, ale căror nume le poartă : „Ca pe Vlașca“, „Ca pe Teleorman“, „Ca pe Ialomița“, „Ca pe Ilfov” etc.

Se caracterizează prin: funcție distractivă — este cîntată de lăutari, în fața unui public, la nunți și alte petreceri —, preferință pentru moduri „cromatice“ (cu una sau două secunde mărite), cu mobilitatea treptelor, uneori „modulație“ din cromatic în diatonic sau invers, abuz de sensibile, ambitus mare, melodia desfășurîndu-se pe toată întinderea scării, frecvența interjecțiilor *(of, of, of, neică, țață, lele, Leano, dragă* etc.), formule melodice în care apar noi raporturi funcționale (paralelism major-minor etc.), refren regulat, bogat ornamentat, cu funcție de formulă finală, cîntat pe un text anumit *(Lele, lele și iar lele),* nu pe vers. Melodia tinde spre o ritmică mai regulată, uneori în 6/8. Cîteodată, în execuția lăutărească, alternează două melodii sau două mișcări contrastante. Melodia are un caracter expansiv, exuberant.

Așadar, acest tip se înrudește cu doina propriu-zisă numai stilistic nu și genetic și se cîntă mai rar de către neprofesioniști.

Doina „de dragoste“ are tot trei părți dar melodia se menține mult în registrul acut, iar succesiunea și repetarea formulelor melodice se face cu mai multă regularitate.

Formula inițială : a) desen descendent (8-6 ; 7-3 ; 3-V începînd de la VII) ; b) formulă motivică, cu hemistihuri asemănătoare sau identice ; c) formulă ascendentă (de la 3 la 7, prin 5,8 ; 2-9 ; 1,6,8,7 etc.) ; d) recitativ melodic sau recto-tono ; e) alternarea a două trepte apropiate (mai rar).

Formula mediană : desene melodice variate, ascendente, descendente sau mixte ; diversitate de cadențe pe 3,5, 6,1 etc.

Formula finală : formule cu fizionomie complexă, dar care cadențează totdeauna pe 1.

După felul cum sînt grupate rîndurile melodice, după conținutul formulei inițiale, după stilul de ornamentare, după execuție, se disting mai multe *tipuri de doină :*

1. doina vocală, cu *tipuri regionale* și *subtipuri,* în cadrul unei regiuni : a) lirică propriu-zisă

b) haiducească

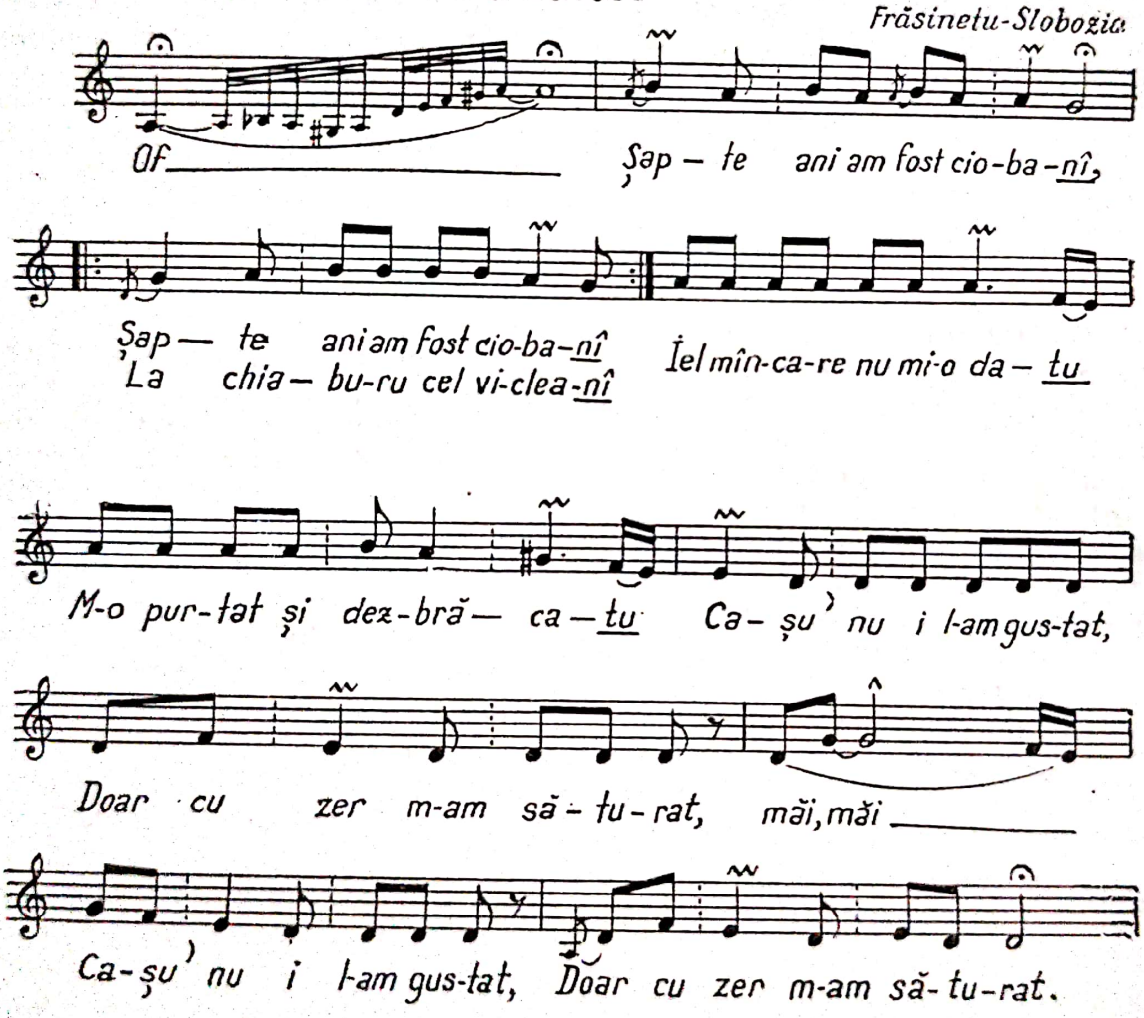
c) oltenească

d) de codru

e) de dragoste.

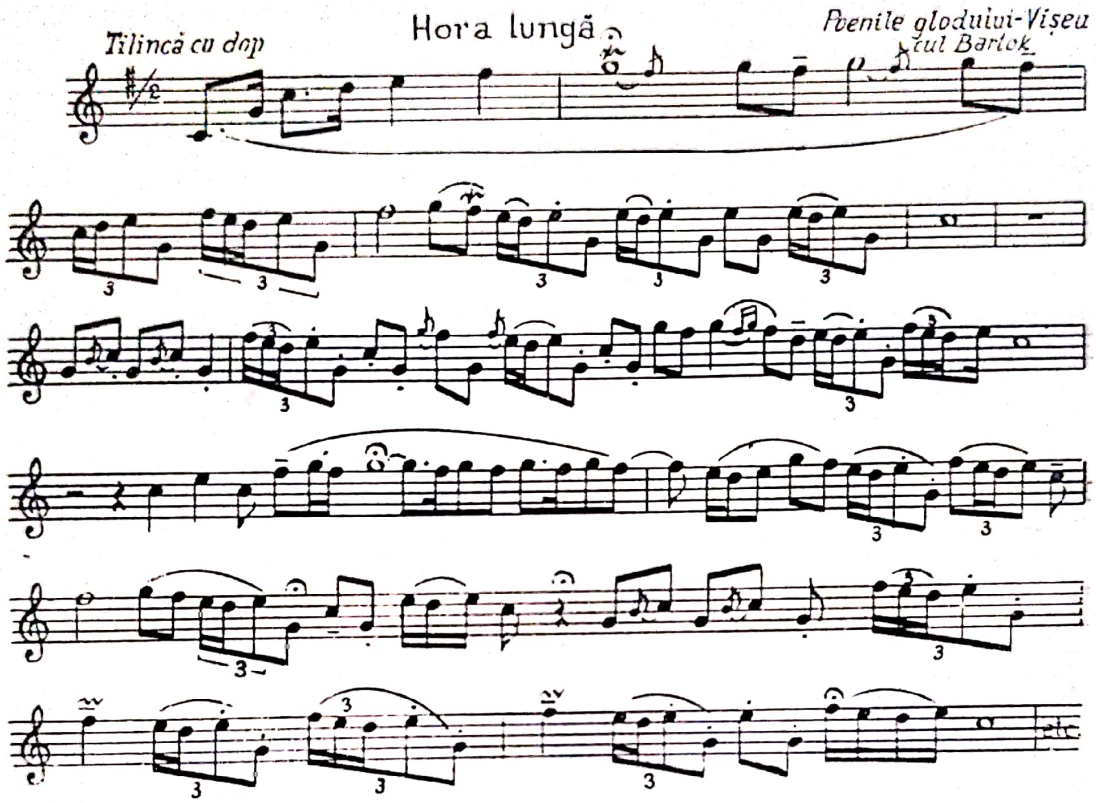
Haiducesc

Frăsinetu-Slobozia



2. doina instrumentală : a) *de origine vocală* — în care se păstrează dimensiunea octosilabică a frazelor — recunoscîndu-se cu ușurință incizele, dar cu unele întorsături melodice instrumentale și o mai mare bogăție ornamentală ; b) *de origine instrumentală* — ce se carac-

rizează printr-un suflu mai larg al frazelor (care nu mai sînt constrînse de tiparul octosilabic al versului), desene melodice tipic instrumentale, ornamentică excesiv de bogată, ambitus care depășește uneori 2 octave, mobilitate frecventă a sunetelor, alunecări de sunete la diferite intervale, intervale mari etc.



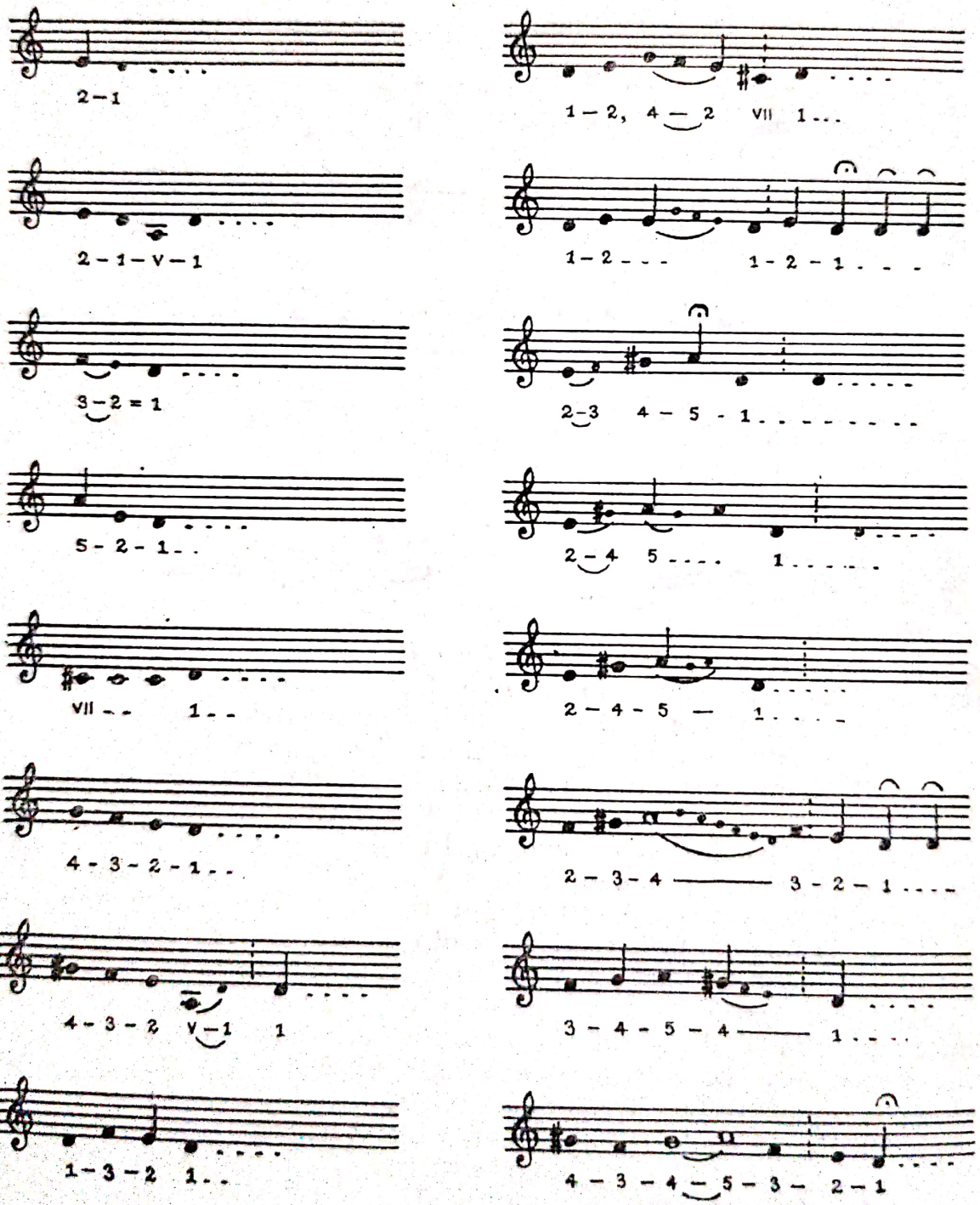
c) *Poemul muzical : Ciobanul care și-a pierdut oile,* piesă cu program de mari dimensiuni, în care se descrie jalea după oile pierdute, apoi găsirea lor și bucuria ciobanului. Sentimentele contrastante sînt exteriorizate prin două genuri diferite : *doină* (uneori *cîntec)* și *joc*. În unele variante, poemul muzical este însoțit de vers sau de proză și de elemente onomatopeice (murmurul izvoarelor, lătratul cîinilor, foșnetul pădurii, numărarea oilor etc.). În cîteva *povești muzicale* („Povestea lui Tînjală", „Ciobanul care s-a prăpădit de dorul oilor", „Oile furate") sau onomatopeice (murmurul izvorului, cîntecul prepeliței — din Bihor, „Cîntecul primăverii" — din Prahova) etc., melodia doinei constituie elementul de bază pentru formarea acestora.

La unele ocazii, doina vocală este însoțită heterometric de un instrument tradițional de suflat. În execuția lăutărească, desfășurarea melodiei vocale este întreruptă de interludii instrumentale, iar partea introductivă o constituie un fragment instrumental în care este transpus la instrument, cu unele modificări, timbrul vocal de bază ; finalul este vocal sau instrumental. În cîteva variante, fragmentele instrumentale sînt executate într-un tempo mai viu.

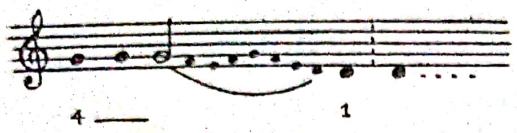
Scanned with OKEN Scanner

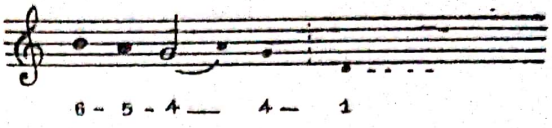
Unii cercetători, analizînd melodiile din zone anumite, le-au grupat în mai multe tipuri (14), le-au descris elementele stilistice și compoziționale care le diferențiază, alții s-au mulțumit, după o transcriere minuțioasă de valoare, să semnaleze unele categorii tipologice, fără însă a le sistematiza și descrie (34, 35, 36).

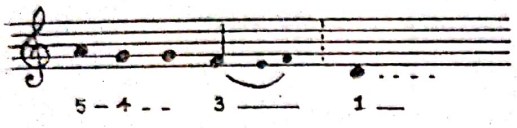
Doina conține potențe expresive încă necunoscute și nevalorificate suficient de creatorii noștri.

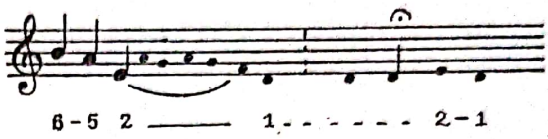


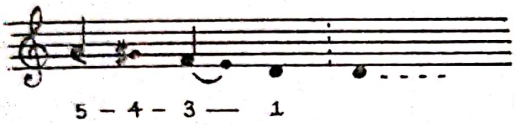
Scanned with OKEN Scanner

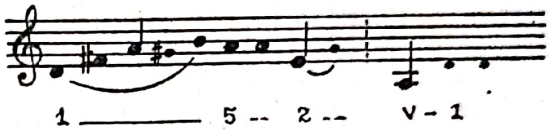


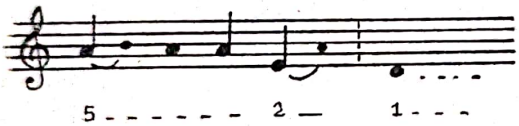


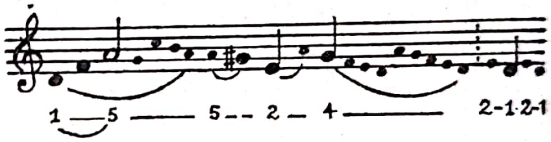


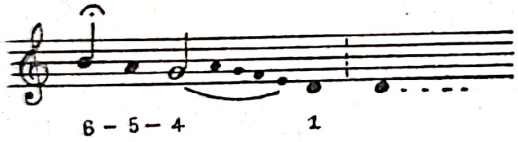


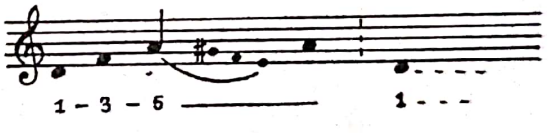


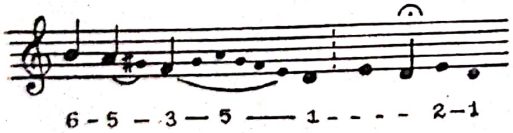


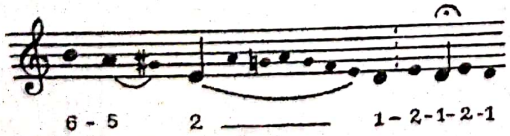


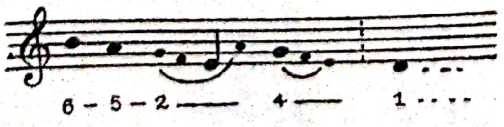




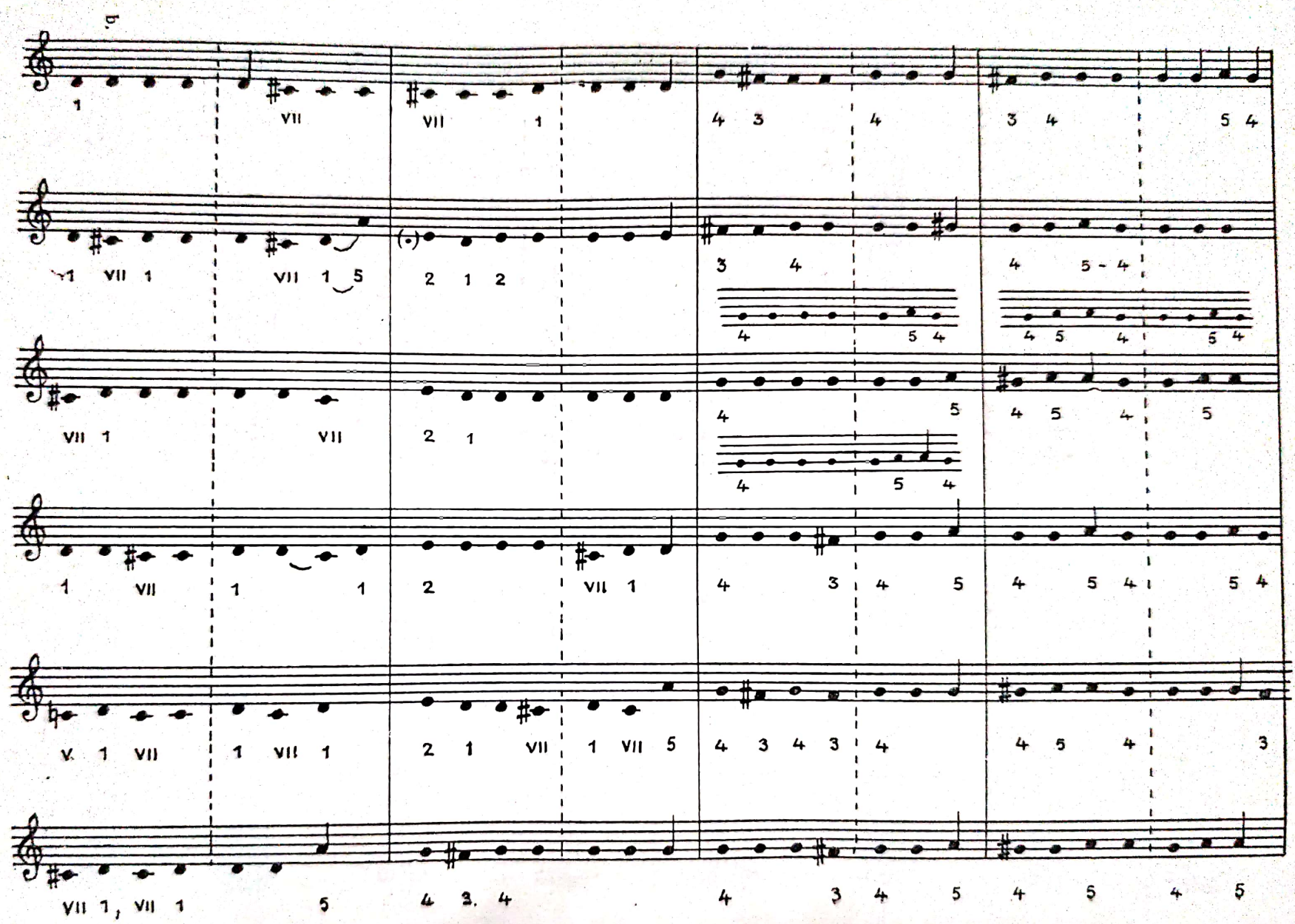




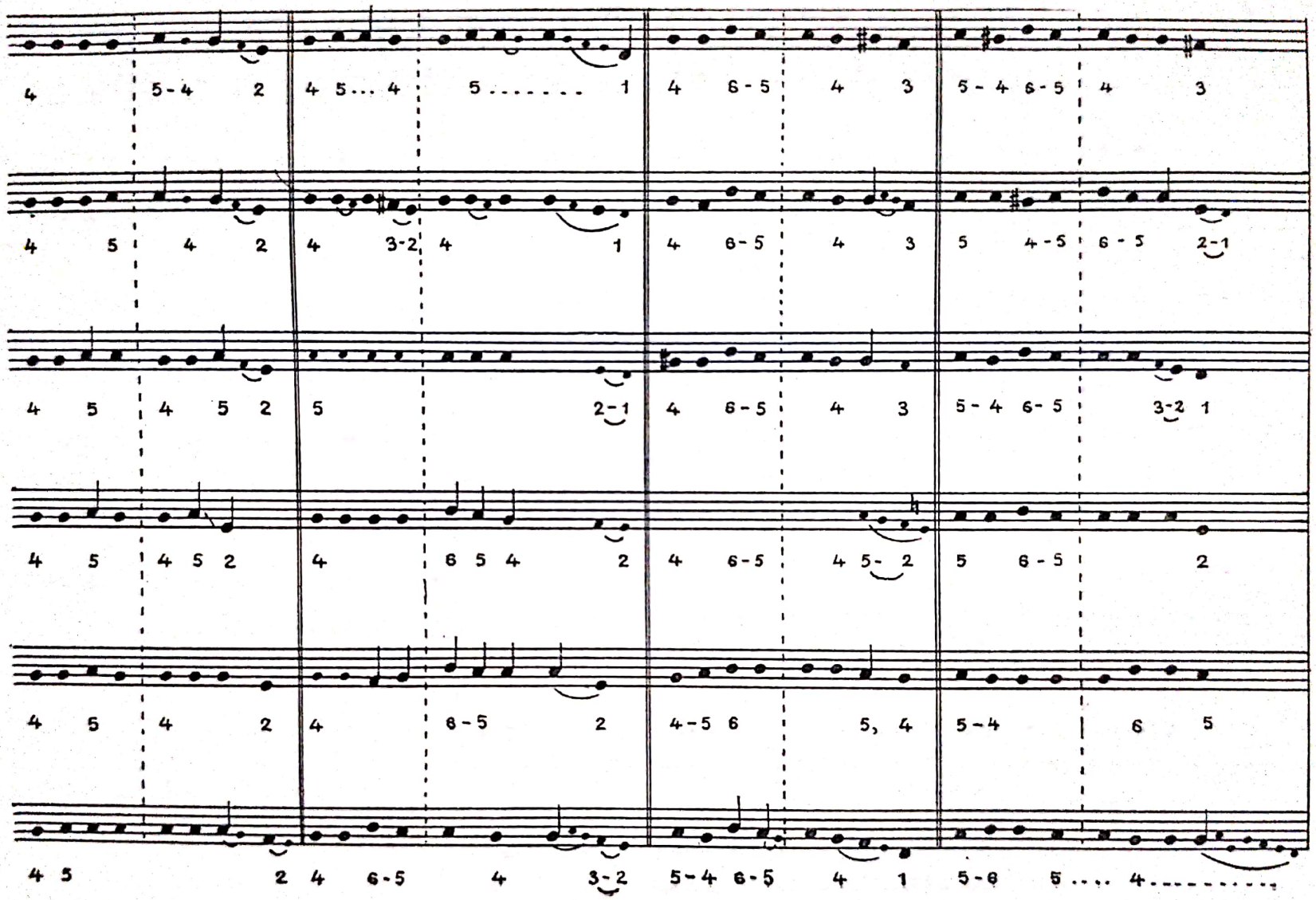




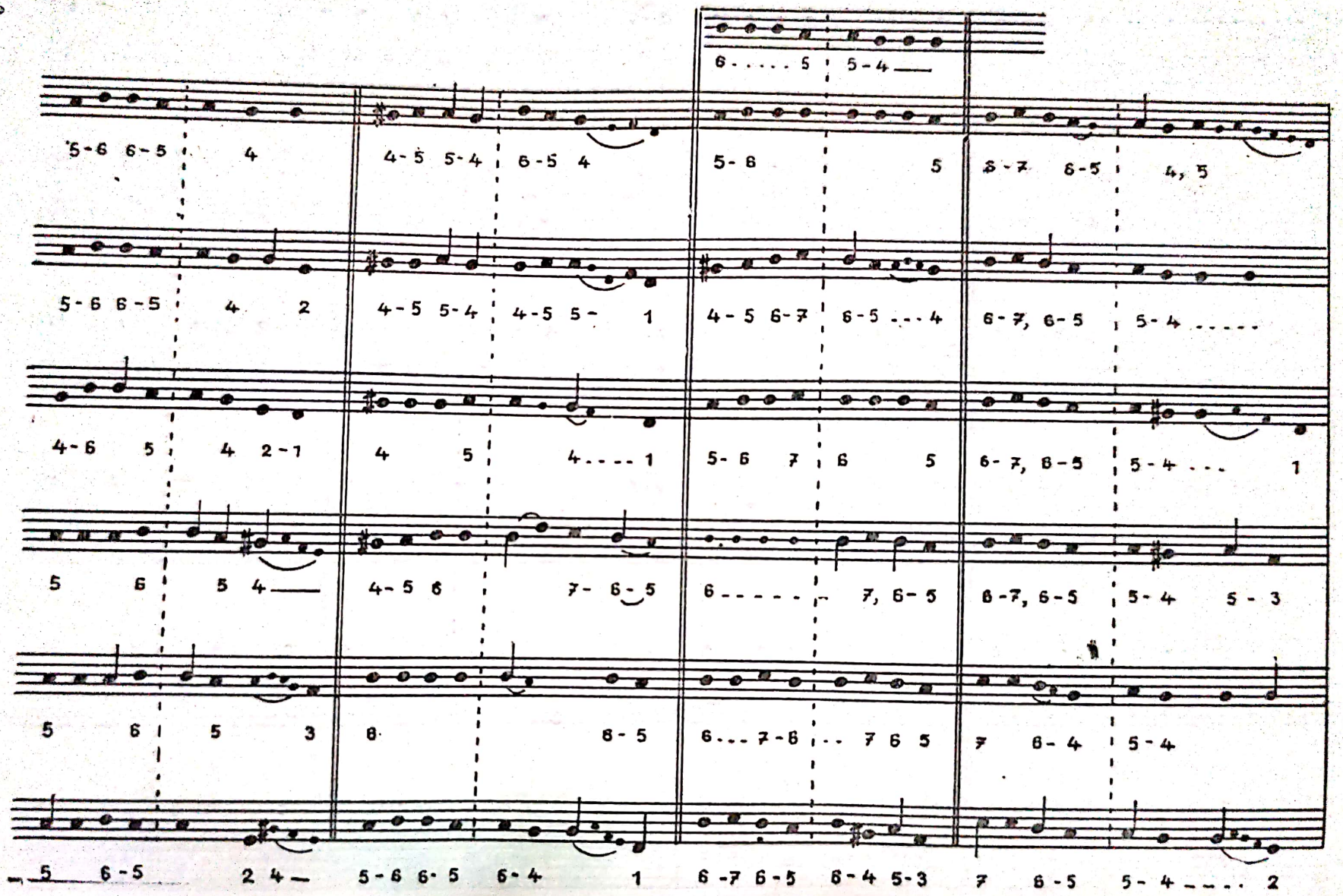
Scanned with OKEN Scanner

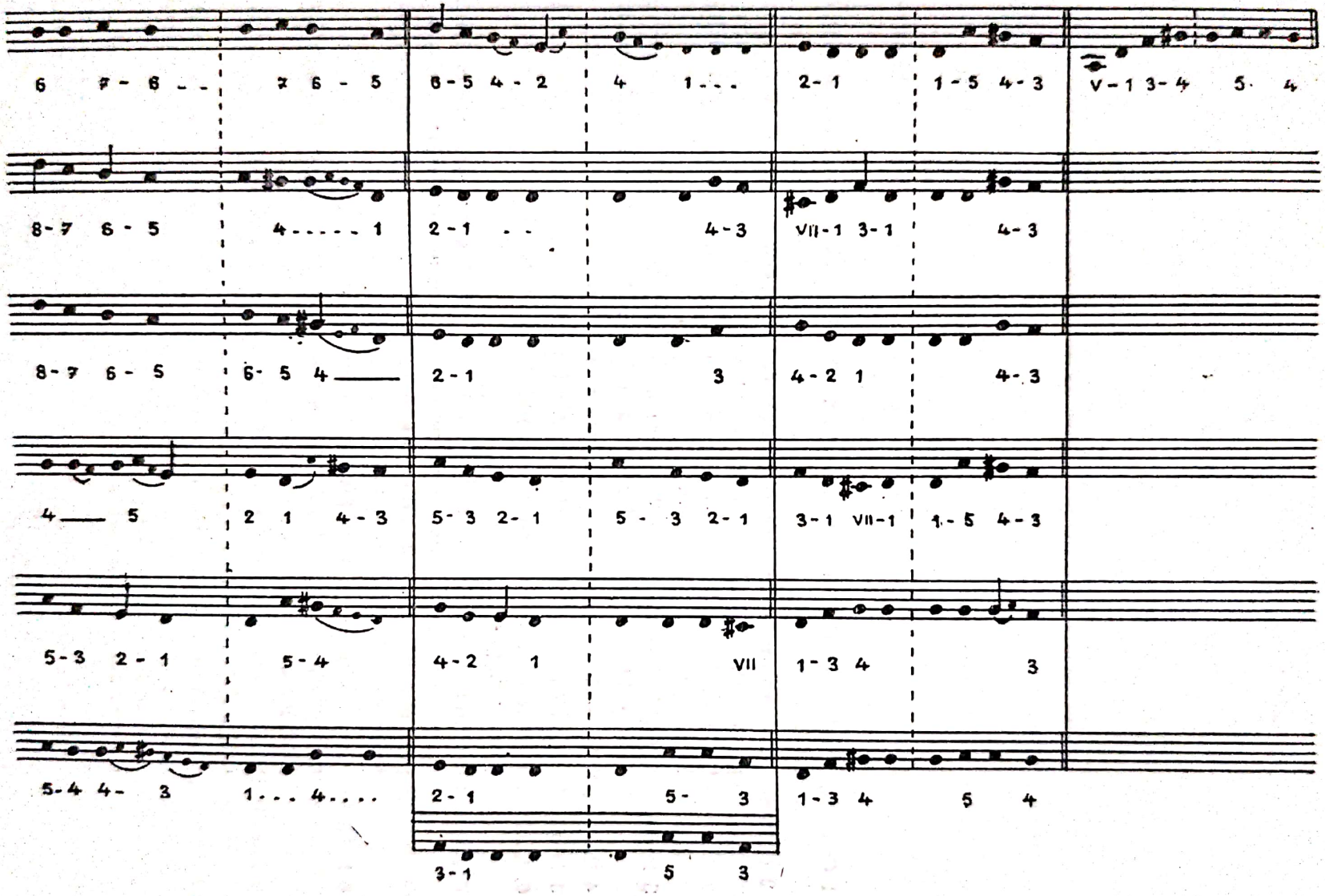


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner


6 . . . . . 5 5 - 4 ___
5 - 6 6 - 5 4
4 - 5 5 - 4 6 - 5 4
5 - 6 5
6 - 7 6 - 5 4, 5
5 - 6 6 - 5 4 2
4 - 5 5 - 4 4 - 5 5 - 1
4 - 5 6 - 7 6 - 5 . . . 4
6 - 7, 6 - 5 5 - 4 . . . . .
4 - 6 5 4 2 - 1
4 5 4 1
5 - 6 7 6 5
6 - 7, 6 - 5 5 - 4 . . . 1
5 6 5 4 ___
4 - 5 6 7 - 6 - 5
6 . . . . . 7, 6 - 5
6 - 7, 6 - 5 5 - 4 5 - 3
5 6 5 3
8 6 - 5
6 . . . 7 - 6 . . 7 6 5
7 6 - 4 5 - 4
5 6 - 5 2 4 ___
5 - 6 6 - 5 6 - 4 1
6 - 7 6 - 5 6 - 4 5 - 3
7 6 - 5 5 - 4 2



Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Comişel, Emilia — *Folclor muzical*, Edit. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

2 Brăiloiu, Constantin — *Le vers populaire roumain chanté*, „Revista de studii româneşti, 2, 1954, Paris (pag. 9); republicat, în traducerea Emiliei Comişel, în *Opere* de C. Brăiloiu, Edit. muzicală a U.C. din R.S.R., Bucureşti 1967, pp. 15—110.

3 Papadima, Ovidiu — *Consideraţii despre doină, II*, în „Studii şi cercetări de Istorie literară şi Folclor" anul IX, nr. 4, Bucureşti, 1960, p. 637.

4 Bartók, Béla — *Volksmusik der Rumänen von Maramuresh*, München 1923.

5 *Istoria literaturii române. Folclorul*, Edit. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 134.

6. Cocişiu, Ilarion — *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare (Monografie)*, Sighişoara, f.d., p. 402.

7 „Chiar melodiile cele mai scurte sînt *construite*, adică au o simetrie obţinută, de preferinţă, prin repetiţie, variată sau nu, a membrilor de frază şi prin modulaţie"... din *conferinţa* ţinută de C. Brăiloiu la Sorbona, în 4 februarie, 1930 (dactilogr., p. 3).

8 Brăiloiu, Constantin — *La musique populaire roumaine*, extras din „La revue musicale", no. spécial : „La musique dans les pays latins", Fevrier-Mars 1940, p. 7.

9 Bartók, Béla — *Însemnări asupra cîntecului popular* (cu o prefaţă de Zeno Vancea) ESPLA 1956, p. 140.

10 Brăiloiu, Constantin — *La musique... Op. cit.* p. 1 : „Une hypothèse récente imagine, en effet, qu'en tout lieu une mélodie unique règne, tout d'abord. Plus tard, le chant originel, enrichi d'alluvions, se diversifie et se spécialise : c'est alors l'époque — encore archaïque — des répertoires rituels et occasionnels nombreux et de l'abondance de styles. Enfin l'influence croissante des milieux citadins ramene un nivellement : les genres s'appauvrissent, puis disparaissent et l'on voit surgir et fleurir quelque temps avec exubérence un style unitaire nouveau, issu des anciens".

11 Riegler-Dinu, Emil — *Hora transilvăneană*, în „Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul", 1929 ; idem — *Das rumänische Volkslied*, Berlin 1940.

12 Comișel, Emilia — *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Rev. de Folclor", 1-2, 1959, pp. 147—174.

13 Vyslouzil, Jiri — *Folcloristica muzicală în Cehoslovacia*, în „Rev. folclor", II, 1957, nr. 1—2.

14 Zamfir, Constantin, Dosios, Victoria, Moldoveanu, Nestor, Elisabeta — *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Edit. muzicală, București, 1958.

15 Brăiloiu Constantin — *Apropos du Yodel*, în Kongressbericht der I.M.C., Paris-Basel, 1949.

16 Cantemir, Dimitrie — *Descrierea Moldovei*, Edit. Cartea românească, București 1923.

17 Hasdeu, Barbu Petriceicu — *Doina — Originea poeziei populare la Români*, în „Columna lui Traian", III, 1882, pp. 397—406.

18 Sulzer, Fr. *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. 2, Wien, 1781, p. 322.

19 Alecsandri, Vasile — *Poezii populare ale Românilor*, București 1866.

20 Delavrancea, Barbu — *Patria și patriotismul*, cap. „Doina", București, f.d.

21 Hasdeu, Barbu, Petriceicu — *Din istoria limbii române*, București 1883, p. 21.

22 Bariț, Gh. *Un discurs și poezie*, în „Foaie pentru minte", V, 1842, p. 97.

23 Alexandru, Tiberiu — *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Edit. muzicală, București 1958.

24 Ehrlich, Henri — *Airs nationaux roumains* (transcrits pour piano), Viena 1850.

25 Alecsandri, Vasile — *Melodiile Românești*, în „Foaie pentru literatură" an. I, nr. 9, Iași, 1955.

26. Mikuli, Charles — *Douze airs nationaux roumains. Balades, chants de bergers, airs de danse etc. récueillis et transcrits pour le piano*, I-IV, (48 melodii), Cernăuți 1850.

27 Vulpian, D. *Muzica populară. Balade, colinde, doine, idyle*, vol. I, București 1955.

28 Berdescu, Alex. — *Melodii române*, București 1860—1862.

29 Vasiliu, Alex. — *Cîntece, urături și bocete de ale poporului* (43 melodii notate de Sofia Teodoreanu), București 1909. Ultima melodie este intitulată *Doină* (de fapt un cîntec propriu-zis).

30 Pann, Anton — *Cîntece de lume* (transcriere din psaltichie în notație modernă și un studiu introductiv de G. Ciobanu), București 1955.

31 Bartók Béla — *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, București 1913 „Doinele care prin aceste locuri se numesc hore" — *Prefața*, p. IV.

32 Bartók Béla — *Dialectul muzical al Românilor din Hunedoara* (Budapesta 1914, în „Etnographia") ; tradus în *Scrieri mărunte despre muzica populară romanească*, traduse de C. Brăiloiu, București 1937 : publicate mai întîi în „Muzică și poezie", I, nr. 4, 1936.

33 Brăiloiu, Const. — *Schiță a unei metode de folklore muzical* — Arhiva de Folklore ; extras din „Boabe de grîu", an. II, nr. 4, București, 1931 (în același an publicată în limba franceză, la Paris).

Scanned with OKEN Scanner

34 Carp, Paula și Amzulescu, Alex. — *Cîntece și jocuri din Muscel*, Edit. muzicală, București, 1964.

35 *200 cîntece și doine*, Edit. muzicală a U.C.R., București 1954.

36 Nicolescu, Vasile și Prichici, Constantin — *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Edit. muzicală a U.C. din R.P.R., București, 1963.

37 Kahane, Mariana — *Doina din Oltenia subcarpatică*. „Rev. Etnogr. și Folclor", nr. 2, București, 1963.

38 Sulițeanu, Ghizela — *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* (Studiu asupra unei variante din Negrilești-Vrancea), „Rev. Etnogr. și Folclor", 12, nr. 6, București, 1967.

39 Habenicht, Gottfried — *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile* (Geneză, evoluție tipuri), „Rev. Etnogr. și Folclor", 13, nr. 3, București, 1968.

40 Kolessa, Ph. — *Melodien der ukrainischen rezitirenden Gesänge (Dumy)*, Lemberg, 1910—1913.

41 Bartók Béla — *Muzica populară românească*, în *Béla Bartók. Însemnări asupra cînt. pop., Op. cit.*, p. 140.

42 Brăiloiu, Const. — *Treizeci de cîntece populare*. Edit. Soc. Comp. Rom., București, 1925 ... în *Lămurire*, p. 8.

43 Brăiloiu, Const. — *La musique roumaine*, în „Fidac" V année, nr. 3, Mars 1929, pp. 11—12.

44 Brăiloiu, Const. — *Le giusto sylabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire*, în „Polyphonie", caietul 2, „Le rythme musical", Paris, 1943 ; ed. a doua îndreptată cu titlul *Le giusto sylabique. Un système rythmique populaire roumain*, în „Anuario musical", VII, Barcelona, 1952.

45 idem *Le rythme aksak. Notions liminaires*, în Les *Colloques de Wegimont*, I, Elsevier, Paris, 1954 ; apoi extras.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'auteur, après quelques considérations concernant la méthode d'analyse et de classification de la musique populaire roumaine et après avoir signalé, dans ce contexte, quelques déficiences de la classification établie sur le critère du texte poétique, démontre que dans l'analyse, autant que dans la classification des chansons populaire, il faut tenir compte de tous leurs éléments constitutifs et, de plus, de certains autres attributs : fonctions, manière d'interpréter (solo ou en groupe, vocal ou instrumental), occasion qui donne lieu à la chanson en cause etc.

L'auteur donne une définition du „genre folklorique" et partage les chansons populaire lyriques en deux grandes catégories : occasionnelles et non-occasionnelles ; elle entreprend enuite une systématisation des chansons lyriques populaires dans le cadre des deux catégories mentionnées. Dans le domaine du lyrisme occasionnel, on distingue plusieurs espèces : la chanson proprement dite, la berceuse, les airs de danse et la *doïna*

En s'occupant longuement de la *doina,* l'auteur la compare à la chanson proprement dite, du point de vue du thème littéraire, des traits musicaux, de style et de la composition, de la fonction et de la manière d'interpréter. Elle y expose quelques théories concernant la genèse. l'origine, le contenu vital, l'aire de propagation (dans le pays et dans d'autres pays d'Europe et des autres continents), ainsi que des témoignages, à partir du XVIII-e siècle, attestant la présence de la *doina* sur le territoire du pays (Cantemir, Sulzer, Hașdeu, Densușianu, Bartók, Brăiloiu etc.).

En tant qu'*espèce musicale par excellence du genre lyrique non-occasionel,* la doïna proprement-dite (ainsi

nommée par Brăiloiu) est une continuation de l'ancienne couche autochtone géto-dace, sur laquelle des éléments nouveaux se sont déposés, répondant à de nouvelles conditions de vie et exigences spirituelles de l'habitant.

L'auteur fait une analyse détaillée des moyens d'expression, de leur fonction dans le cadre de la période musicale (formules intiales, médianes et finales), des procédés de création de la mélodie et de variation, du rôle de l'interprète dans la création d'une *doïna*, de la forme architectonique libre, du système et de la structure rythmique des *doïna* L'auteur étudie également les différents types régionaux et intermédiaires des *doïna*, qui représentent des stades variés d'évolution *(doïna-chanson, chanson-doïna, doïna-ballade)*, des structures diverses et une aire variable de diffusion ; les types régionaux sont décrits par la désignation des éléments communs, de leurs différences et des sous-types que chaque région comporte *(doïna* lyrique proprement-dite, *doïna-olténienne, doïna du haïéouk*), doïna du petit coucou, doïna d'amour)*. Une ample description est faite de ce dernier sous-type qui semble avoir pris naissance dans les milieux de ménétriers, mais possède une fonction et des traits musicaux spécifiques, avec, pourtant, une aire de diffusion restreinte. La *doïna instrumentale* est aussi décrite, avec ses différents sous-types, la manière de l'interpréter, sa fonction, sa forme architectonique dans une exécution vocale-instrumentale.

La richesse du contenu et la valeur artistique supérieure de la *doïna* ont constitué des sources d'inspiration pour les hommes d'Art.

L'auteur illustre d'exemples musicaux les problèmes qu'elle aborde : mélodie, systèmes sonores, formules mélodiques.

Pour la première fois, on essaie d'en établir un classement.

**) brigand justicier, devenu un personage légendaire assidument chanté dans les ballades et les doïna.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

EUGENIA CERNEA

Contribuţii la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor şi Valea Almăjului

(Despre structura modală pendulatorie)

Contribuţii la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor şi Valea Almăjului [1]

(Despre structura modală pendulatorie)

În studiul de faţă ne vom ocupa de un singur, dar foarte răspîndit, aspect al modurilor în cîntecul nostru popular, analizînd unele din fazele sale de dezvoltare.

Teoriile asupra modurilor, în anumite perioade, au izvorît din practica muzicală a timpului, sintetizînd legile de structură modală a muzicii cunoscute în perioada respectivă. Ele n-au putut însă cuprinde în mod continuu o serie întreagă de teritorii şi categorii ale complexului de genuri muzicale care au vieţuit. Studiul muzicii populare, pînă acum cîteva decenii, nu a intrat în atenţia teoreticienilor decît în măsura pătrunderii elementelor ei în muzica cultă. Bazîndu-se pe analiza muzicii anumitor popoare, avînd un anumit specific naţional, aceste elaborate nu pot fi aplicate necondiţionat în analiza muzicii altor popoare, dar întrucît ele oglindesc anumite legi naturale, ca şi legile gramaticale ale unei limbi, delimitarea lor istorică şi teritorială nu împiedică existenţa unor elemente comune structurilor modale aparţinînd diferitelor popoare, tot aşa cum există legi comune gramaticale aplicabile diferitelor limbi.

În disputele asupra modurilor s-au relevat mai evident două poziţii, una care acordă denumirea de mod numai cînd se află în faţa unei scări cu ambitus de octavă, iar alta care consideră mod orice structură modală care are la bază anumite trepte de sprijin. De fapt, nu putem considera drept moduri o serie întreagă de forme tranzitive de dezvoltare ale unor structuri modale, tot aşa cum demarcînd net modul de octavă de toate celelalte forme predecesoare ale sale şi numindu-le pe acestea din urmă „scări“ ar însemna că ignorăm existenţa procesului îndelungat de dezvoltare a *elementelor ce formează organizarea modală* a treptelor de sprijin în care, treptat, se conturează trăsăturile caracteristice ale viitoarelor tonici şi dominante. Ambitusul se află în directă legătură cu scara muzicală, care ne arată doar elementele constitutive ale modului, succesiunea de intervale, materia primă din care acesta este construit. *Factorul care face ca scara să devină mod este organizarea treptelor sale.* După cum în limbă construcţia unei propoziţiuni, ori-

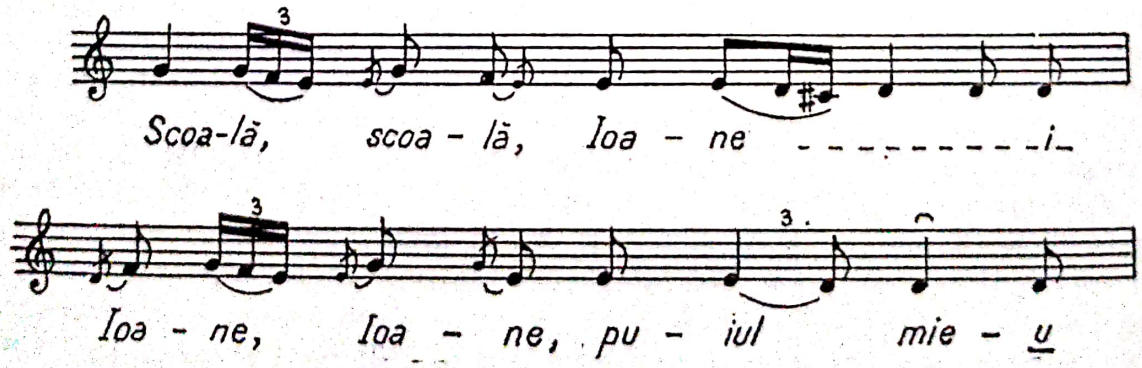
cît de primitivă ar fi ea, vădește organizarea ei sintactică, tot așa și cîntecul ajuns pînă la noi, fie el oricît de arhaic, este un produs artistic finit și are o anumită organizare interioară a treptelor. Deci dacă elementele constitutive, materia primă din care este structurat modul, sînt asemănătoare în diferite timpuri și la diferite popoare, iar majoritatea diferențelor se concentrează în jurul sistemelor de organizare a acestor elemente, *în analiza modurilor noastre ne vom referi în primul rînd la sistemul de organizare al modurilor muzicii noastre populare*. Desigur, sistemele de organizare a structurii modale nu sînt cu totul diferite între ele, așa cum nici sintaxa diferitelor limbi nu este cu totul diferită de la o limbă la alta. Trebuie deci să ne străduim să desprindem din acele legi, general valabile pentru evoluția modurilor, legile particulare și care constituie în ultima analiză specificul național al cîntecelor noastre populare.

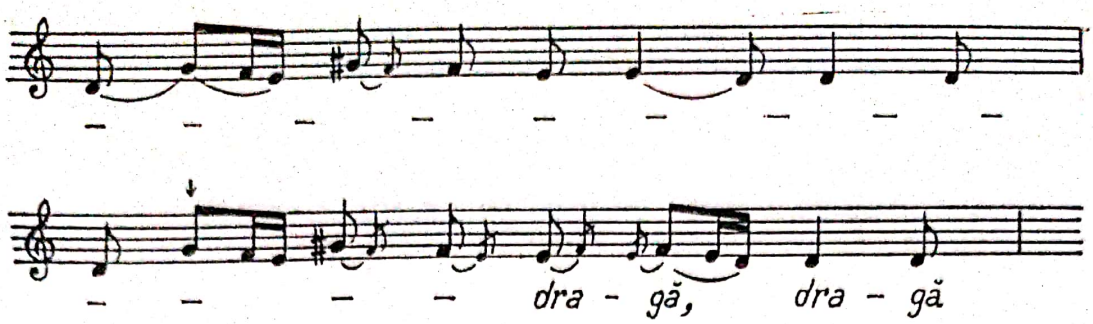
Existența organizării modale se manifestă de cele mai multe ori prin acei piloni, susținători ai melodiei brodate în jurul lor, pe care îi denumim trepte de sprijin. De la primele manifestări de organizare a gîndirii muzicale, în care treapta sau treptele de sprijin de-abia se conturează, și pînă la transformarea lor în trepte funcționale, are loc un drum lung de evoluție, în care treptele de sprijin acumulează treptat forța activă față de celelalte trepte și își conturează un sistem al lor de interdependență determinat de această forță atractivă. Sistemul acesta de interdependență al sunetelor muzicale, determinat de exercitarea forței atractive a treptei principale de sprijin (ce devine mai tîrziu tonică) asupra celorlalte trepte ale scării, îl numim mod [2]. Pînă la cristalizarea diferitelor sisteme, avem de-a face nu cu moduri, ci cu structuri modale, ai căror piloni sînt treptele de sprijin.

Definirea treptelor de sprijin este de multe ori dificilă, funcționalitatea lor fiind adesea difuză. În unele organizări modale se conturează o treaptă de sprijin principală și una sau mai multe trepte secundare. Iată un asemenea exemplu : *re* este treaptă de sprijin principală, *sol* și *mi* — secundare.

fg. 3029
Culeg. C. Brăiloiu
Transcr. P. Carp

Com. Sohodol, Gorj
Inf. Floarea Niță-Drăghinescu, 54 ani

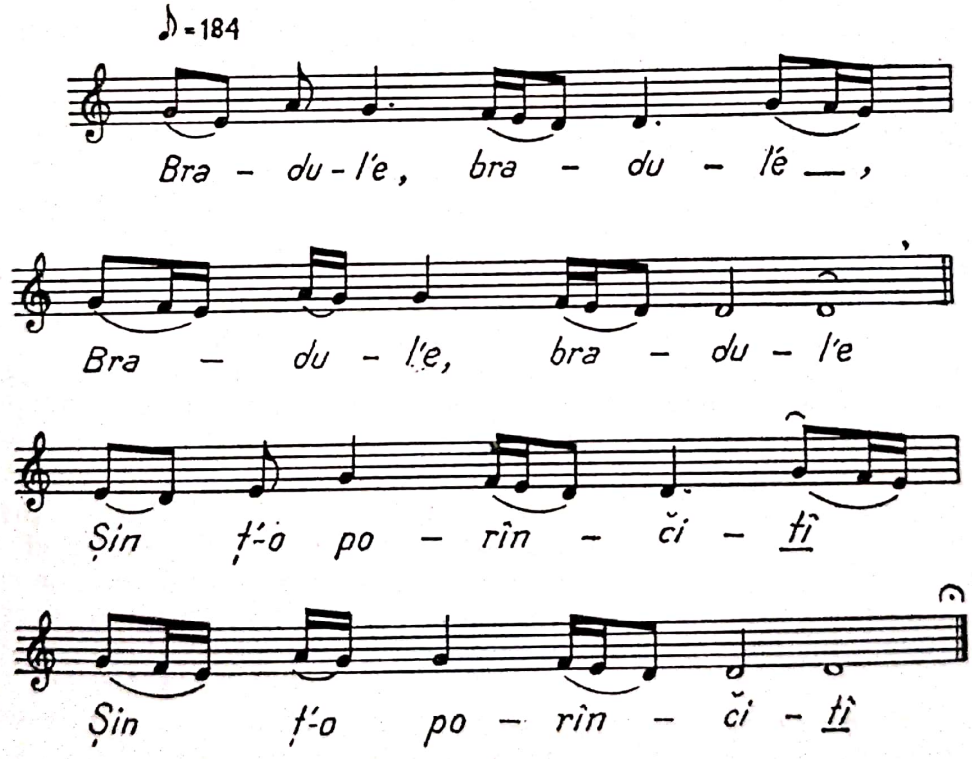




În exemplul următor, înrudit din punct de vedere melodic cu cel precedent, dar întrucîtva mai dezvoltat, se poate observa clar țesătura melodică brodată pe două trepte de sprijin, *re* și *sol*.

fg. 1358 b
Culeg. C. Brăiloiu, 1933
Transcr. C. Petrovici

Com. Izverna, Gorj
Inf. Maria Tărfăloagă, 50 ani și
A. Mojnean



Re este treapta principală de sprijin, *sol*, cea secundară.

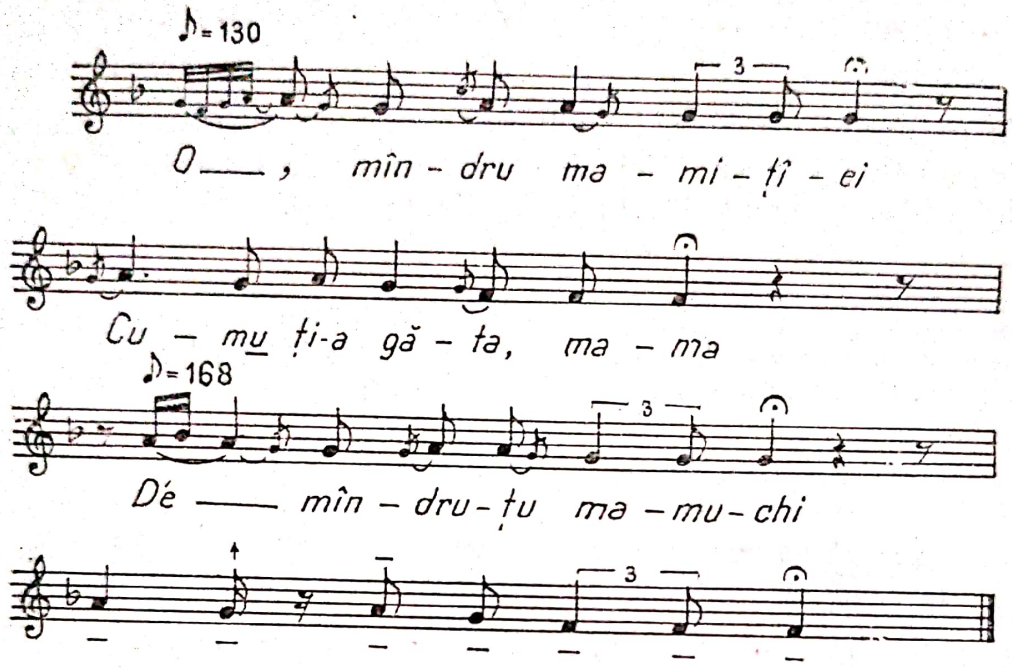
În alte organizări modale se conturează două trepte de sprijin, care își împart între ele rolul treptei principale, fiecare dintre ele de-

Scanned with OKEN Scanner

ținînd cîte un fragment din melodia care, în întregul ei, formează o gîndire muzicală completă. Iată un asemenea exemplu într-un ambitus redus :

disc 1324 II a
Culeg. T. Alexandru, 1943

Comuna Negrești, Satu Mare
Inf. Anuța Hotca, 48 ani



În studiul de față ne vom ocupa în special de acest aspect al organizării modale, în care melodia pendulează între două trepte de sprijin, pendulare ce dă naștere organizării modale bitonice. [3]

Aspectul bitonic este binecunoscut în muzicologie și justificat prin înrudirea modurilor major și minor, în relativitate de terță. În legătură cu acest aspect, în melodiile populare românești, C. Brăiloiu observă în lucrarea sa *Despre bocetul de la Drăguș* [4], referindu-se la melodia nr. 1 de bocet, executată de Rafira Buneriu : „melodia este bitonică (în terminologia modernă, impropriu : „modulantă") ; Ac sfîrșește cînd pe I, cînd pe IV" [5]. În muzicologia sovietică, structura pendulatorie a modurilor cunoscută sub denumirea de *peremennîi lad* (mod schimbător), are un sens mai larg, în care se cuprind nu numai pendulările de terță între moduri, ci și acelea de secundă și altele. Acest termen, introdus în muzicologia sovietică de către teoreticianul sovietic B. L. Iavorski, a fost răspîndit de către elevii acestuia, dar adesea în interpretări diferite. Folcloristul leningrădean F. A. Rubțov folosește termenul de *peremennîi lad* (noi îi vom spune *mod pendulatoriu),* atunci cînd în desfășurarea strofei melodice, modul cu care se începe melodia este înlocuit cu un alt mod, în care aceasta se încheie, considerînd că este vorba nu de un mod unitar, ci de două moduri sudate între ele prin-

tr-o trecere neobservată, modulatorie, reprezentînd o formă de gîndire modală, proprie poporului, prin care două moduri se sudează într-o gîndire muzicală unitară [6].

Formele incipiente de manifestare a structurii modale pendulatorii se află, probabil, în unele vechi melodii rituale. În studiul de faţă însă ne vom mărgini să studiem această structură doar în cîntecul liric, unde ea îşi află cea mai mare frecvenţă. Pentru a putea urmări o linie aproximativă a dezvoltării acestui aspect modal, ne-am bazat cercetările pe colecţia lui B. Bartók, *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor*, deoarece în perioada în care B. Bartók a cules acest material, Bihorul era una din regiunile cunoscute ca deţinătoare a unui strat mai vechi de cîntece, şi pe culegerile din Valea Almăjului, existente în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, în care am putut afla folclor aparţinînd unui strat comparativ mai recent. Nu ne vom rezuma la expunerea modurilor, printr-o înşirare de scări muzicale, deoarece scara reprezintă doar „formula chimică" pe care o extragem noi din materia vie. Aceasta din urmă — în cazul nostru melodia — este generatoare însăşi a legilor de structură modală.

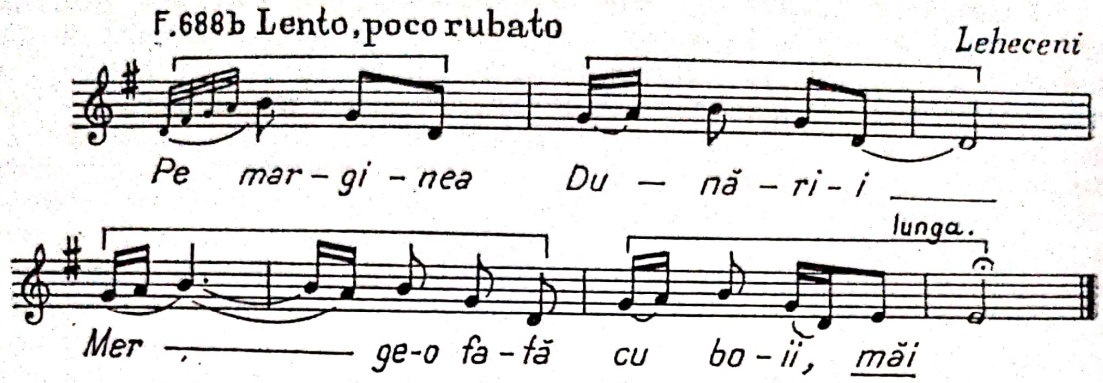
Se ştie că în arsenalul folcloric tradiţional creatorul popular îşi află în mare parte atît motivele melodice pe care le foloseşte, cît şi procedeele de îmbinare a lor. Cum se face că se păstrează vreme atît de îndelungată simple motive melodice, care pot părea la prima vedere lipsite de un contur original şi pregnant ? Răspunsul ne este dat de faptul că aceste motive, într-un trecut îndepărtat, o dată consacrate unui grup de cîntece, şi-au croit un drum propriu, pe care l-au săpat în conştiinţa oamenilor de pe pămîntul lor natal, tot aşa cum apa izvorului îşi sapă albia fără să cunoască toate celelalte numeroase ape care brăzdează pămîntul, supunîndu-se doar legilor naturale, impuse de structura lor geologică. Oamenii le recunosc şi pe unele şi pe altele cu aceeaşi încredere de neclintit, ca pe lucruri de la sine înţelese, şi nu se mai întreabă de ce la ei se cîntă altfel decît prin alte locuri, tot aşa cum nu se întreabă de ce rîul lor şi-a croit drumul altfel decît alte rîuri. „Aşa cîntăm cum am apucat", spun ei, şi în această replică se cuprinde răspunsul la întrebarea : cum de a putut un simplu motiv melodic să parcurgă un drum atît de lung şi transformîndu-se treptat să se impună cu timpul ca un sistem de gîndire muzicală. Să urmărim viaţa unui asemenea motiv. Îl găsim în multe din cîntecele bihorene. Iată-i familia:

Motivul este un tetracord în sexta mare ; în partea superioară, o terţă mare, uneori umplută, alteori neumplută, şi o cvartă coborîtoare, de cele mai multe ori neumplută. Scara muzicală a motivului pare să fi făcut parte din sistemul prepentatonic. Motivul îşi capătă sensul complet numai în cîntecul din care face parte, deoarece numai acolo îi putem deosebi funcţia, modul sau structura modală din care face parte etc.

Scanned with OKEN Scanner

Îl vedem aici ca unic stăpîn al melodiei.

B. Bartók, *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor*, nr. 21



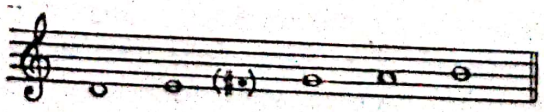
Acelaşi este motivul care expune pentru prima oară caracterul melodiei la început de frază ; acelaşi este motivul care fixează pilonul de sprijin la cadenţa interioară ; acelaşi este motivul cu care se deschide fraza a doua (care insistă mai mult asupra notelor acute ale melodiei, creîndu-şi parcă mica sa culminaţie) ; acelaşi este motivul care încheie melodia, aducînd, după toată atmosfera majoră de pînă acum, o nuanţă minoră în cadenţa finală. Schema melodiei arată în modul următor :

$$\frac{A}{a - av} \qquad \frac{Avk}{av - avk} \qquad 7$$

Se poate presupune că această construcţie a frazei muzicale este una dintre cele mai vechi. Printre principiile care ne duc la o asemenea presupunere se numără : 1. asemănarea structurii frazei, formată din două unităţi identice sau cel puţin cu terminaţiile identice (ambele cu aspect de cadenţă), ceea ce corespunde structurii versurilor cu emistihuri, versuri pe care le întîlnim în colindele vechi. Spre exemplu :[8] *Luară-se dusară-s' / Pă uliţă pă duliţă. Florile-z dalbe / Cînd îşi erau la un loc, / La un locu la mijlocu, / Florile-z dalbe* etc.[9] 2. A doua pricină este faptul că melodia se conturează într-o scară pentatonică, ceea ce, după cum se ştie, aparţine unui strat foarte vechi de cîntece.

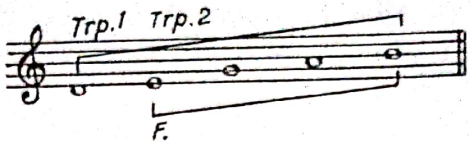
Se poate vorbi de o organizare modală definită, cînd avem în faţă o asemenea melodie ? Fără îndoială că da. Ea are un deplin înţeles estetic şi constituie o gîndire muzicală completă. Avem în faţă una dintre cele mai vechi faze de formare a organizării modale pendulatorii. Scara extrasă din melodia noastră este următoarea :

10



Prin repetarea insistentă a anumitor trepte prelungite la cadență, prin țesătura melodică, se relevă următoarea organizare modală :

11



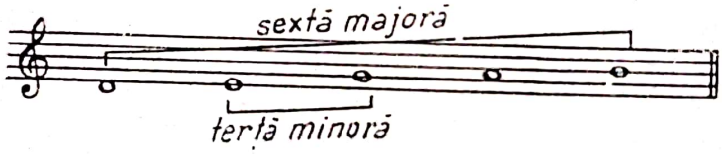
În melodia aceasta, organizarea modală bitonică se relevă prin faptul că prima frază are un caracter major și se încheie cu treapta de sprijin *re*, iar a doua se încheie într-o cadență cu caracter minor pe *mi*. Adică treptele grave ale scării devin trepte prelungite ale cadențelor și capătă o importanță de trepte principale de sprijin. *Sol* și *si* fixează conturul părții superioare a melodiei, iar pe *la* îl întîlnim mai mult în punctele de trecere. Prin cele două trepte principale de sprijin — prima la încheierea cadenței interioare, iar a doua la încheierea cadenței finale — se naște o corelație modală cu caracter major-minor la interval de secundă mare. În mod firesc se naște întrebarea : de ce anume s-a format și cu vremea s-a înrădăcinat atît de mult în tradiția cîntecului o asemenea corelație modală ? Putem răspunde la această întrebare numai printr-o ipoteză.

Dacă vom face cunoștință cu cîntecele Bihorului, vom vedea că o mare parte dintre ele sînt structurate într-o asemenea corelație modală. Presupunînd că în vremurile străvechi cîntecele erau compuse dintr-o singură frază muzicală [12], echivalentă unui rînd melodic de azi [13], putem deduce că în dezvoltarea imediat ulterioară, la o întreagă grupă de cîntece, această frază trebuie să fi rămas prima, la care apoi s-au adăugat următoarele. Adică, după această ipoteză, primul rînd melodic al unora din cîntecele de astăzi [14] este și cel mai vechi ; el este acela care a apărut primul și care, după ce o anumită perioadă, a viețuit singur îmbogățindu-se treptat, întîi cu un nou rînd melodic (care înainte de a se diferenția ca un nou rînd melodic constituia doar o variantă a primului), apoi cu altul ș.a.m.d., a ajuns la forma de strofă melodică pe care o cunoaștem astăzi. Deci, dacă acest prim rînd melodic era și în perioada în care a viețuit singur, asemănător cu cel pe care îl cunoaștem noi în cîntecele mai vechi ale Bihorului, înseamnă că actuala cadență a acestui prim rînd melodic era cadența finală a întregului cîntec din vechime. Așadar, treapta de încheiere a cadenței primului rînd din strofa melodică a acestor cîntece aflîndu-se în vechime la încheierea cadenței finale a cîntecului de o frază, era în același timp principala treaptă de sprijin a organizării ei modale. Forța atractivă pe care treapta principală de sprijin o exercită asupra celorlalte trepte, ce fac parte din țesătura melodică (formată din 1-2 sau 3 rînduri melodice) pe care ea o încheie, face ca această treaptă să-și păstreze în unele cîntece din zilele noastre funcția de treaptă de sprijin principală. O vom numi deci *prima treaptă principală de sprijin*, iar treapta de încheiere, care se află

la o secundă mare superioară celei dintîi și pe care se încheie cadența finală, cu caracter minor, o vom numi *a doua treaptă principală de sprijin.*

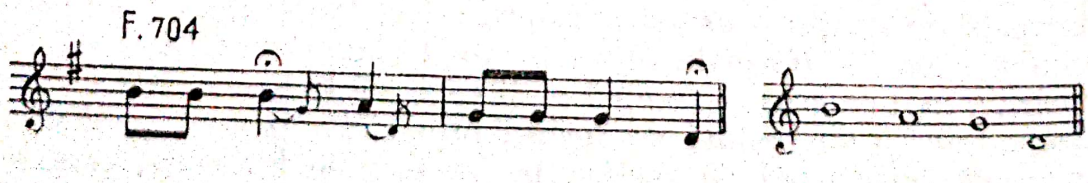
De ce trebuie însă ca ultima frază să aibă o încheiere minoră și de ce aceasta trebuie să aibă loc tocmai pe această treaptă? Vedem că din sistemul pentatonic, cîntecul liric bihorean și-a ales în cea mai mare parte fragmentul următor:

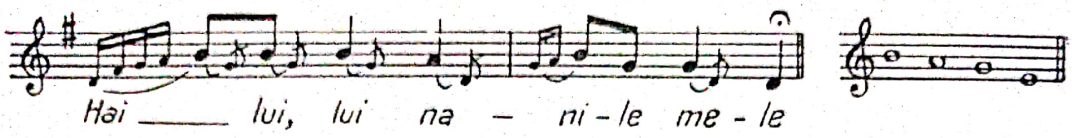
Dacă structura unor cîntece, într-un trecut îndepărtat, a fost de o singură frază, iar aceasta se afla în pentatonica arătată mai sus, dacă necesitatea îmbogățirii mijloacelor de expresie, prin crearea contrastelor cu caracter major-minor a coincis cu acel moment în care dezvoltarea cîntecelor ducea la adăugarea unui nou rînd melodic la cel vechi, atunci minorizarea trebuia să se producă tocmai în acest rînd melodic nou. Iar dacă cercetăm structura acestei sexte pentatonice, în care presupunem că se află cîntecele lirice formate încă dintr-o singură frază, vedem că minorizarea nu se poate face altfel decît pe treapta a doua, deoarece *mi-sol* este unica terță minoră din sexta noastră.



Am arătat mai sus cum printr-o repetare insistentă a unui singur motiv se poate releva o anumită structură modală. Dar cu aceasta viața motivului nu s-a încheiat. Să încercăm să spicuim cîteva momente din drumul complex de dezvoltare a acestui motiv, drum în care cele patru sunete ale vechiului motiv, desenate parcă de o mînă primitivă, într-o severă prepentatonică, se transformă treptat în piloni susținători ai unei construcții bogat și rafinat ornamentate. Iată una din căile de dezvoltare. Ea se manifestă nu prin adăugarea de elemente exterioare, ci prin creșterea interioară, prin lărgirea propriilor elemente. În cîntecul de mai jos, motivul de sextă se desfășoară nu pe o jumătate, ci pe un întreg rînd melodic, dezvoltîndu-se prin repetarea propriilor sale elemente [15].

B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 18.

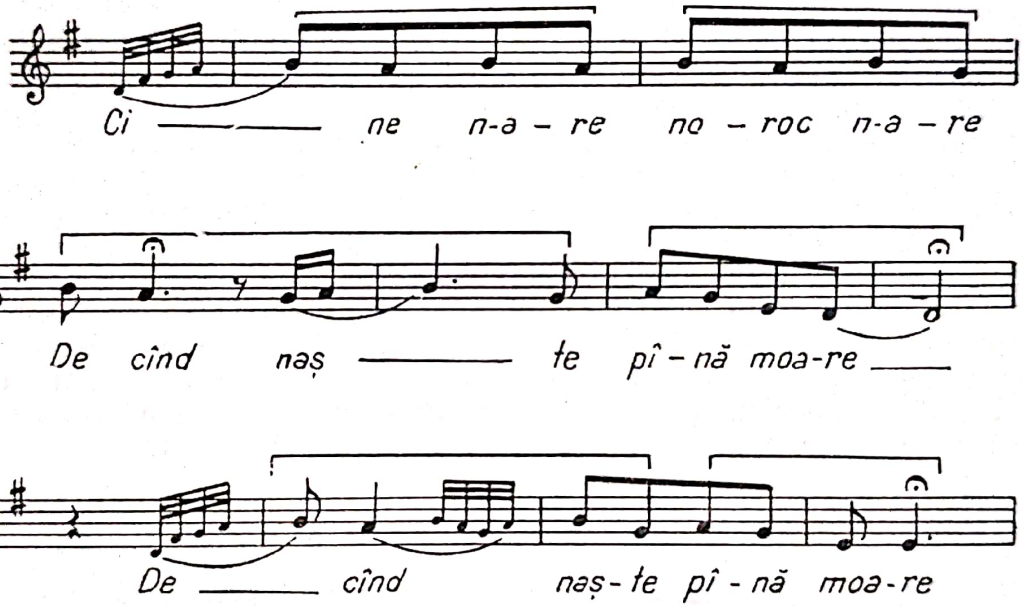




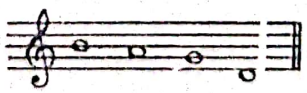
Pe același drum de dezvoltare merge și mai departe. Motivul nostru se desfășoară acum pe întinderea nu a unui rînd melodic, ci a unei fraze muzicale, ce cuprinde două rînduri melodice. Motivul nu-și păstrează conturul său melodic strict, ci îl șerpuiește în diferite chipuri. Ceea ce se păstrează însă, este rotirea melodiei în partea superioară a sextei, adică terța *sol-mi* și conturarea cadenței în cuprinsul cvartei *re-sol*, cu încheierea pe *re*.

Iată o asemenea melodie :

B. Bartók, *Op. cit.* nr. 110.

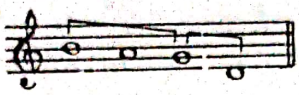


Dacă vom privi cu atenție rezultatele acestei desfășurări a motivului de sextă, vom observa următoarele : locul unde motivul de sextă se păstrează (uneori în întregime, alteori numai sub formă de fragment inferior), în limitele lui *re* și *sol* este cadența interioară, încheiată pe prima treaptă principală de sprijin. Primele jumătăți de fraze conțin noi motive melodice născute din interiorul motivului de sextă. Acestea se formează, împărțindu-și între ele fragmente ale vechii sexte pentatonice. Motivul de sextă, descendentă de obicei,

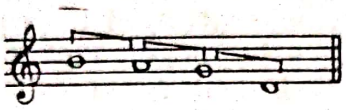


Scanned with OKEN Scanner

este împărțit fie în două fragmente,



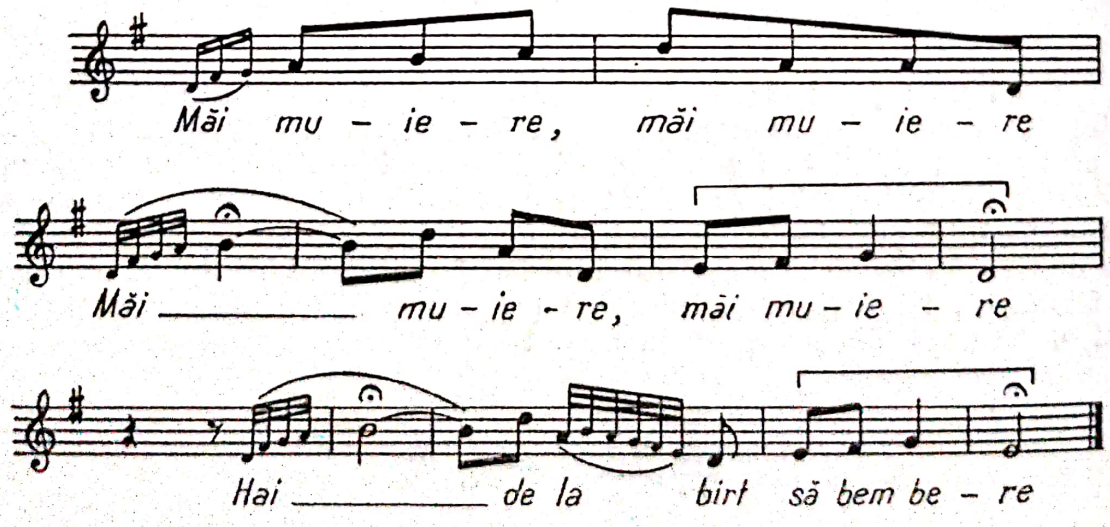
fie în trei.



O altă serie de melodii — mai restrînsă la număr în Bihor — care au și o mișcare ascendentă, folosesc la începutul melodiei sau frazelor secunda care se află la baza sextei, *re-mi*. La cadență însă se păstrează motivul de sextă.

Putem conchide că unul din drumurile de dezvoltare ale melodicei bihorene este acela al desfășurării motivului de sextă de la un motiv, la fraza de un rînd melodic — de la un rînd melodic, la fraza de două rînduri melodice. Această dezvoltare se efectuează prin înseși elementele motivului de sextă, fragmentîndu-l pe acesta și formînd pe baza fragmentelor lui noi motive melodice. Îmbinarea noilor motive, formate pe baza fragmentelor motivului de sextă, desfășurate pe întreg parcursul frazei melodice, încheiate cu treapta principală de sprijin a sextei arătate mai sus, menține același echilibru modal, pe care l-a creat mai înainte motivul de sextă. Repetarea variată la cadența finală a motivului cadenței principale interioare — foarte des întîlnită — dovedește o dată mai mult că poporul dă același sens, adică sens de trepte principale de sprijin ambelor trepte de încheiere ale celor două cadențe. Iată un exemplu :

B. Bartók. *Op. cit.*, nr. 46



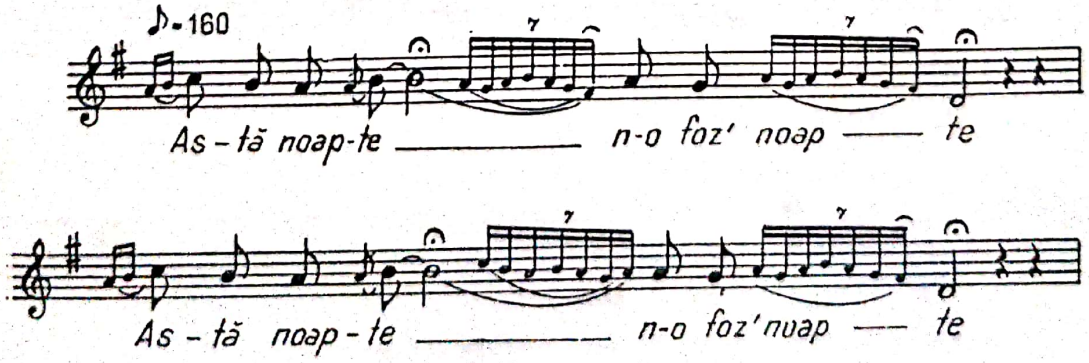
Scanned with OKEN Scanner

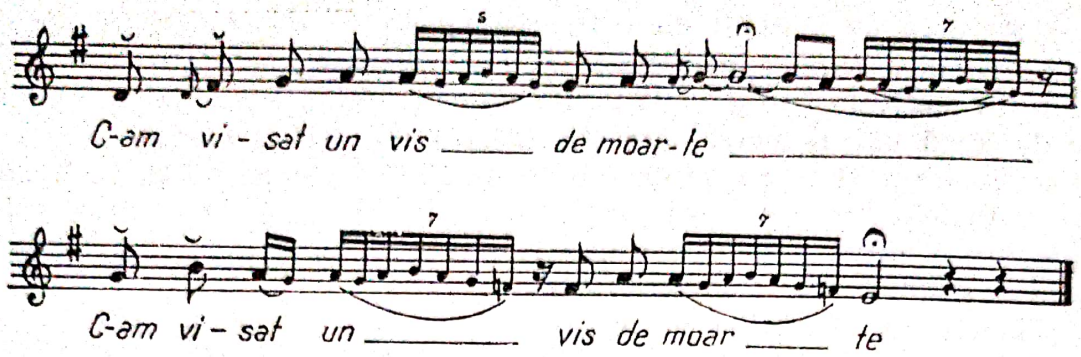
Se pare că motivul de sextă, poate cîndva de cvintă, la origine prepentatonic, devenit pentatonic și apoi diatonic, este și pînă acum unul din motivele foarte mult legate de genul liric. Este însă acest motiv de sextă unicul motiv care stă la baza organizării modale bitonice? Se pare că nu. El este însă unul dintre cele mai răspîndite și, deci, care atrage în mai mare măsură atenția noastră. În afară de aceasta, existența sub o formă atît de cristalizată, într-o regiune destul de omogenă ca aceea a Bihorului, ne-a ușurat studierea lui.

Mai greu de studiat ne apare structura de cvintă, întrucît nu am putut găsi pînă în prezent un motiv tot atît de cristalizat ca cel de mai sus, care să ne poată da în aceeași măsură putința de a urmări linia lui de dezvoltare. Prof. Tiberiu Alexandru, în cadrul unei discuții a făcut observația că în Banat structura de bază a melodiilor este aceea de cvintă, adică scheletul melodiilor este construit nu pe treptele *re-sol-si*, cu finala pe *mi*, ci pe *re-fa diez-la*, cu finala pe *mi*; melodiile de altă structură decît aceasta fiind importate din alte regiuni, cu deosebire din Transilvania. Luînd în atenție observația domniei sale în cercetarea culegerilor de cîntece bănățene, ne-am lovit de unele dificultăți. În complexitatea repertoriului bănățean pe care îl avem la îndemînă [16], întărirea unei asemenea afirmații prin exemple concrete este foarte dificilă, deoarece în Banat coexistă mai multe straturi de cîntece lirice [17]. Straturile se formează, desigur, atît prin dezvoltarea organică firească a melodiilor locale, cît și prin asimilarea unor melodii importate din afară. Adesea, melodiile importate se împămîntenesc în așa măsură, încît după o vreme ele nu mai pot fi desprinse de repertoriul local, fără ca acesta să apară vădit dezmembrat. Astfel, în zilele noastre nu se mai poate spune că melodia cîntecului *Astă noapte te-am visat* nu este melodie bănățeană.

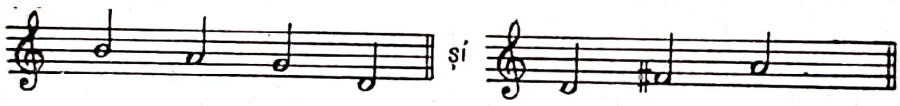
disc 1525 I i
Culeg. T. Alexandru, 1943
Transcr. P. Carp

Com. Criciova, Caraș-Severin
Inf. Magdalena Biriescu, 27 ani



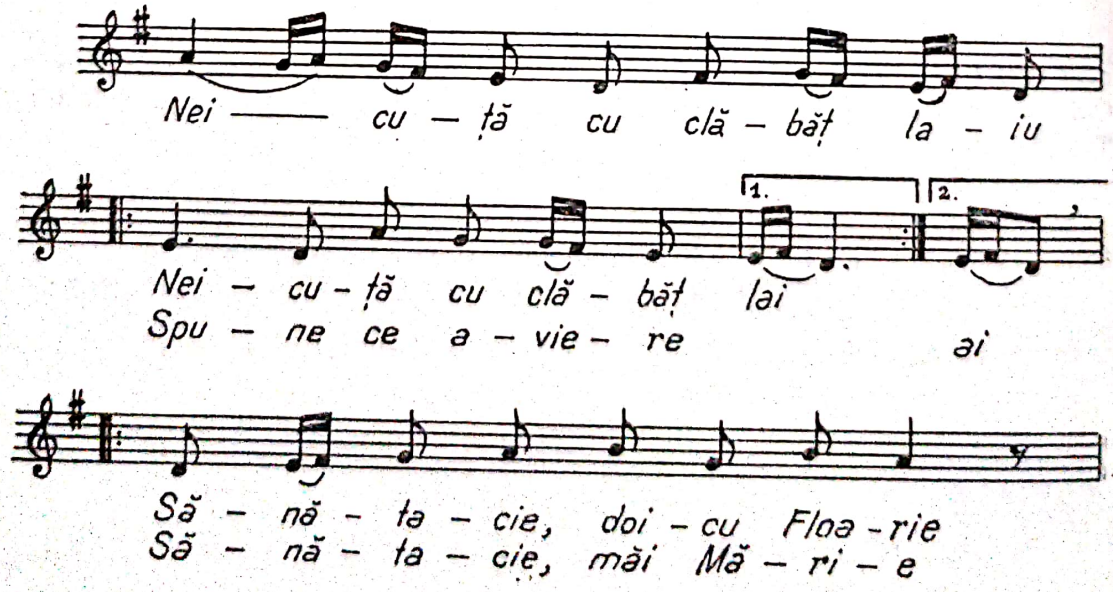


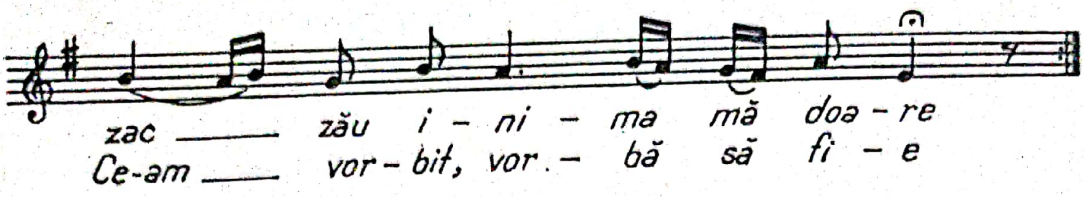
Ea este cîntată în satele bănățene în nenumărate variante, cu nenumărate texte, fiind considerată de bănățeni ca una dintre cele mai vechi melodii locale, ceea ce dovedește, în orice caz, că ea are în Banat vîrsta cîtorva generații. În țesătura ei însă predomină structura de sextă. Împămîntenirea unor melodii importate din alte regiuni nu se rezumă doar la introducerea în repertoriul gazdă a unor cîntece de aiurea [18]. Ele se altoiesc pe trunchiul respectiv, dînd naștere unor noi specii care conțin amestecul mai multor caracteristici. Nu este deci exclus ca în cîntecele bănățene îmbinarea permanentă a mai multor structuri, printre care și a celor două :



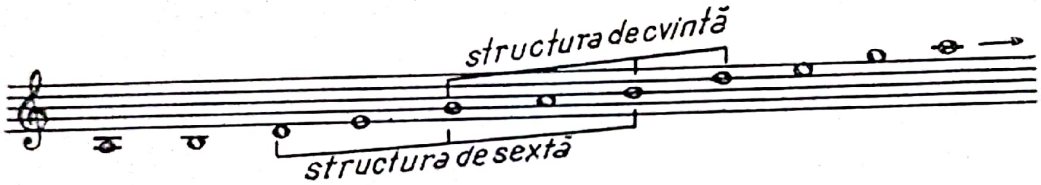
la care ne-am referit mai sus, în interiorul aceleiași melodii, ba chiar în interiorul aceleiași fraze melodice, să fie rezultatul unei asemenea altoiri. Iată un exemplu de acest fel :

N. Lighezan, *Folclor bănățean*, nr. 67

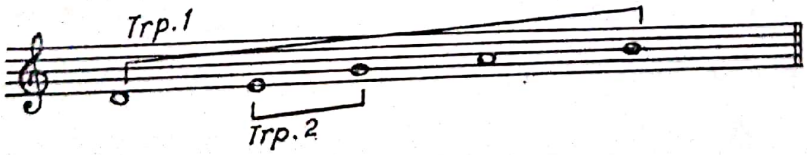




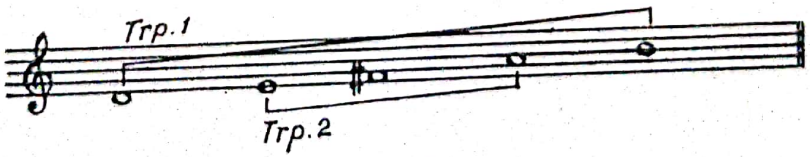
Este posibil însă ca Banatul să nu ne mai poată oferi multe cîntece cu structură numai de cvintă, sau numai de sextă, cîntece arhaice, așa cum ne poate oferi Bihorul, aceste două regiuni aflîndu-se (la data efectuării culegerilor respective) pe trepte de dezvoltare folclorică atît de depărtate între ele, încît distanța de la una la alta poate fi socotită în nenumărate decenii sau poate chiar mai mult. Totuși, existența în cîntecele bănățene a melodiilor, în care anumite fragmente, adesea cele de la începutul melodiei sînt structurate pe scheletul unei cvinte cu terță majoră, ne face să credem că în Banat ar fi putut exista cîndva unul sau mai multe motive de cvintă, care s-au impus în gîndirea muzicală cu tot atîta putere ca și cele de sextă în Bihor. S-ar putea ca acestea să fi fost situate pe un alt fragment de pentatonică decît acela pe care s-a situat sexta bihoreană.



Ce diferențe se creează în dezvoltarea modală a celor două structuri? În stadiul de pentatonică observăm că alternarea celor două trepte principale de sprijin creează două tipuri de cadență diferite: în structura de sextă, cadența finală se conturează printr-o terță mică coborîtoare, iar în cadența de cvintă, a două treaptă principală de sprijin situîndu-se, ca și în structura de sextă, tot la un interval de secundă mare suitoare față de prima treaptă principală de sprijin, nu are la îndemînă o terță mică coborîtoare, iar această coborîre se face printr-o cadență plagală.



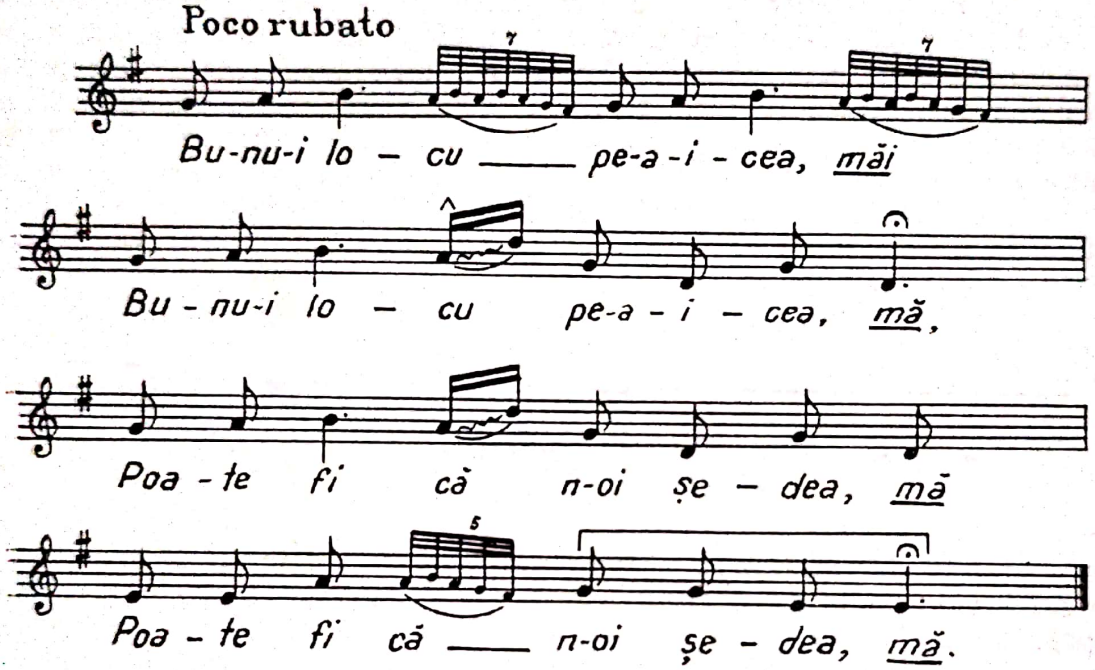
Pentru a ușura compararea, transpunem scara la aceeași înălțime.



Scanned with OKEN Scanner

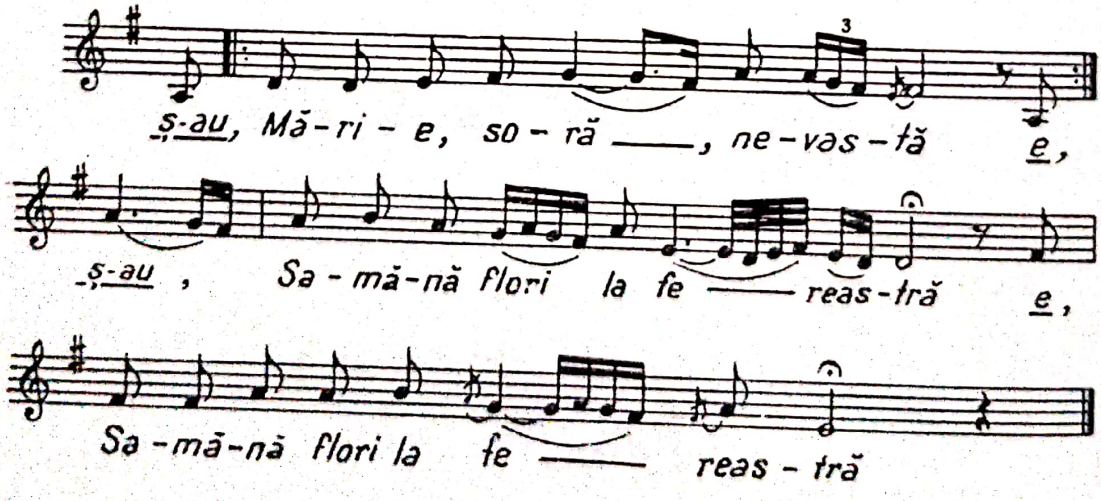
Desigur, nici în structura de sextă nu ar fi exclusă coborîrea prin cvartă în locul celei prin terţă ; la cadenţa finală însă observaţiile noastre ne arată mai mult contrariul. Probabil, desenul melodic al motivului de sextă determină o încheiere prin terţă, în timp ce motivul de cvintă determină încheierea plagală. Dăm mai jos două exemple care pot ilustra această observaţie. Primul, din Bihor, are o structură de sextă şi se încheie printr-o terţă mică, iar cel de-al doilea, din Banat, în structură de cvintă, se încheie printr-o cadenţă plagală.

B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 135

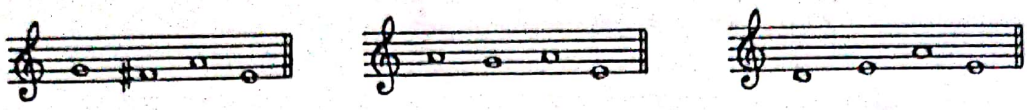


fg. 14.594 c
Culeg. E. Cernea, 1955
Transc. E. Cernea

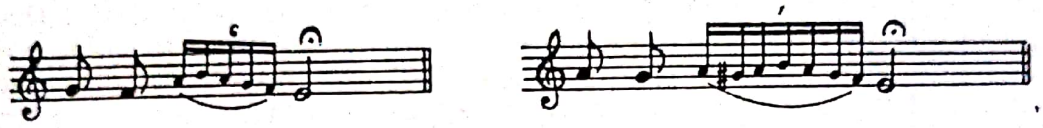
Com. Dalboşeţ, Caraş-Severin
Inf. Dănilă Dumescu, 29 ani



Astfel, vom întîlni în Banat un număr important de cîntece cu cadențe finale plagale. Desigur, aceste cîntece au depășit de mult pentatonica.



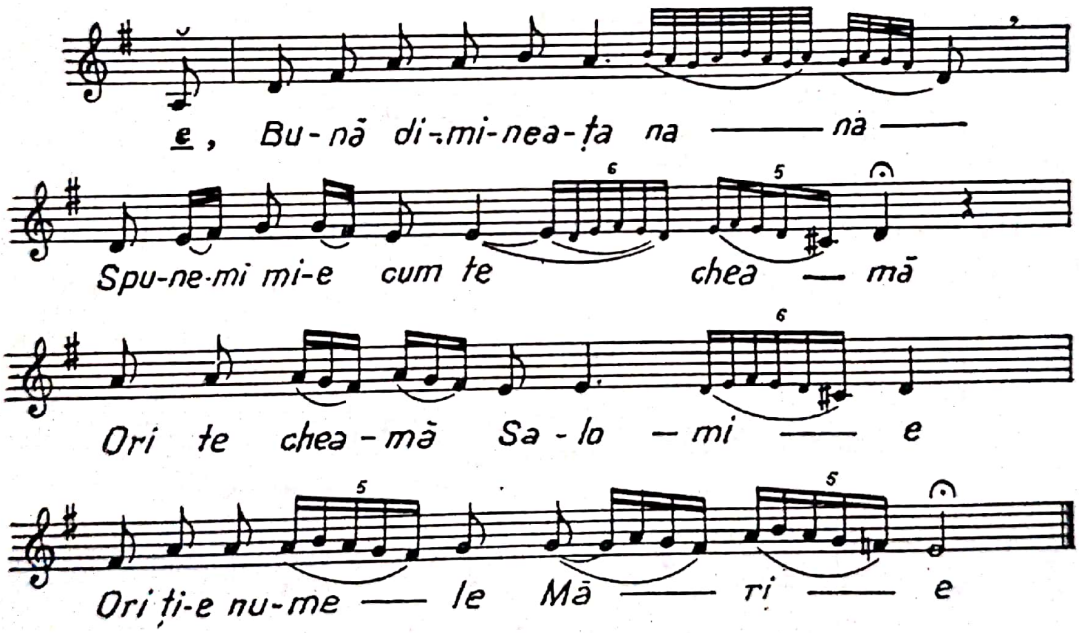
Mai adesea găsim însă în Banat cadențe finale melismatice, brodate pe această cvartă. O dată cu înflorirea cadenței, deși terța apare de multe ori diezată, caracterul minor se păstrează datorită încheierii frigice.



Iată un asemenea exemplu :

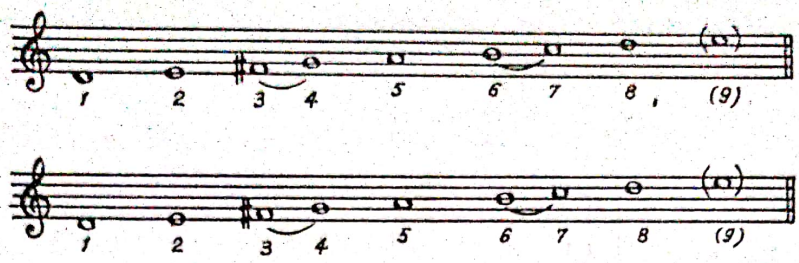
I. 28.077
Culeg. E. Cernea

Com. Oțelul Roșu, Caraș-Severin
Inf. Seiman Ioan, 30 ani

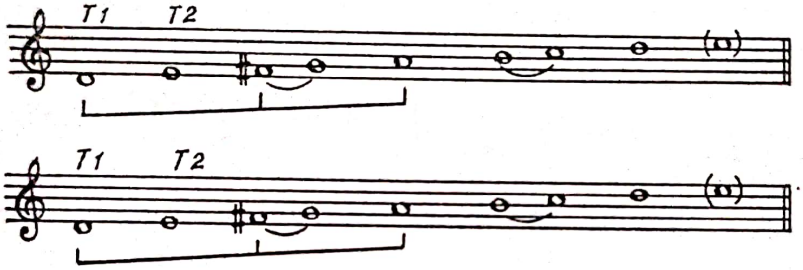


Urmărind cele două structuri modale — bazate una pe sextă, cealaltă pe cvintă — în drumul lor de dezvoltare ulterioară, observăm că încetul cu încetul ambitusul lor se lărgește, pentatonica se umple și devine diatonică. Dacă vom compara scările diatonice, rezultate din dezvoltarea celor două structuri modale, vom observa că originea succesiunii de tonuri și semitonuri, adică scările propriu-zise, nu se deosebesc cu nimic între ele. Și într-una și în cealaltă vedem că semitonurile se situează între aceleași trepte :

Scanned with OKEN Scanner

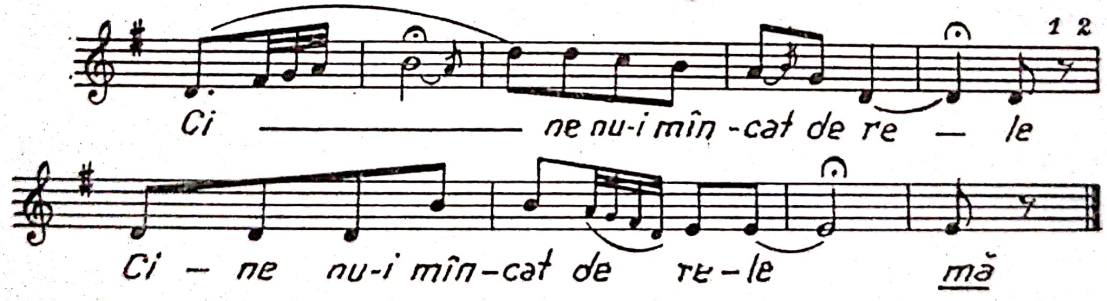


Este vorba oare de o contopire a celor două structuri modale pentatonice într-o singură diatonică ? Nu. Sau, mai bine zis, încă nu. Deoarece aici există o asemănare doar între scări. Structura modală, adică sistemul de interdependenţă a treptelor — determinat de exercitarea forţei atractive a treptelor de sprijin asupra celorlalte trepte ale scării — păstrează la baza sa vechiul schelet format din vechile trepte de sprijin. Iată deci în ce constă diferenţa dintre ele :



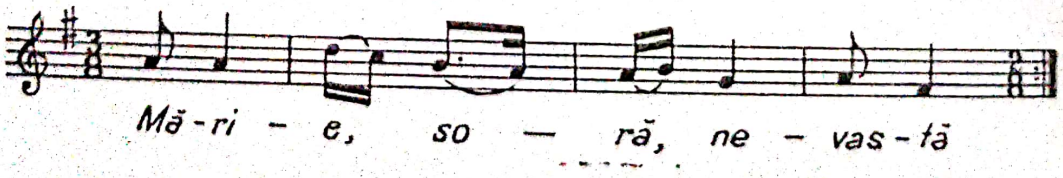
Dăm spre comparaţie două exemple muzicale : primul are la bază structura de sextă, al doilea, structura de cvintă.

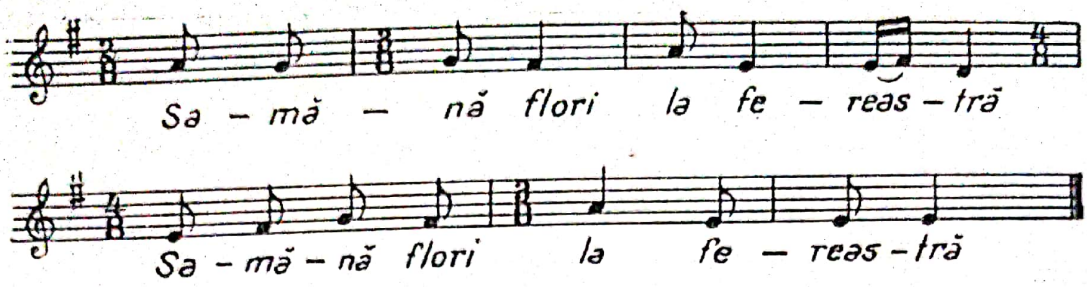
B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 39



I. 27.834
Culeg. E. Cernea, 1954

Comuna Rudăria, Caraș-Severin
Inf. Alexandra Rădulea, 34 ani

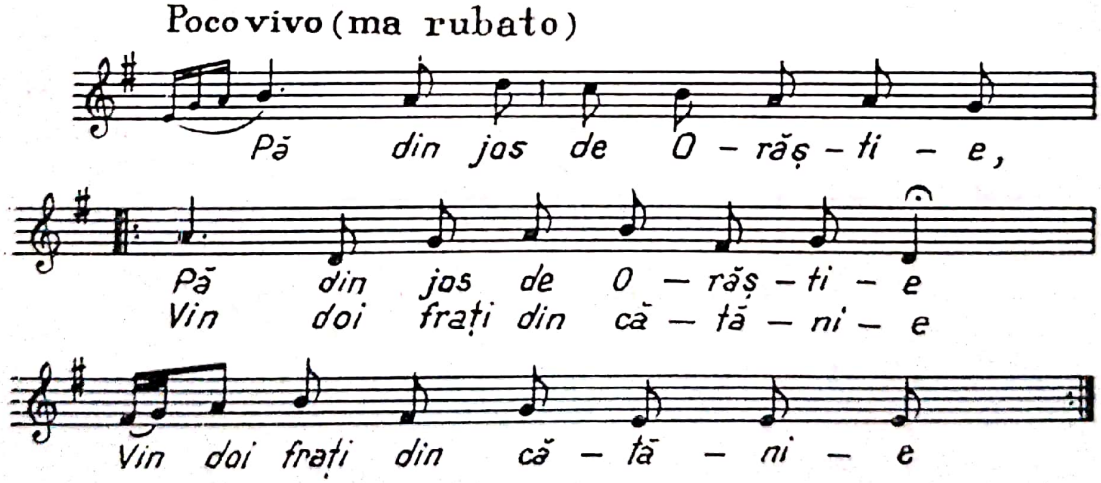




Este destul de dificil să dăm o denumire acestor moduri. Termenii consacrați pentru moduri în muzicologia de pînă acum nu au în vedere trecerea treptată a modurilor de la o fază la alta, ci au explicat, după cum am arătat mai sus, doar faze de dezvoltare ale modurilor, foarte îndepărtate unele de altele.

Deoarece în articolul de față nu ne propunem ca țel definitivarea terminologiei, ci numai semnalarea anumitor structuri modale, vom folosi cu prudență, pe cît este posibil, termenii consacrați, cei mai apropiați de modurile pe care le arătăm. Astfel, observăm că structura modală diatonică, ce are la bază sexta pentatonică, trece în dezvoltarea sa prin cîteva faze. Prima fază — aproximativ imediat următoare predominării pentatonismului — este aceea în care structura păstrează neschimbate vechile trepte principale de sprijin. Iată un asemenea exemplu. [18]

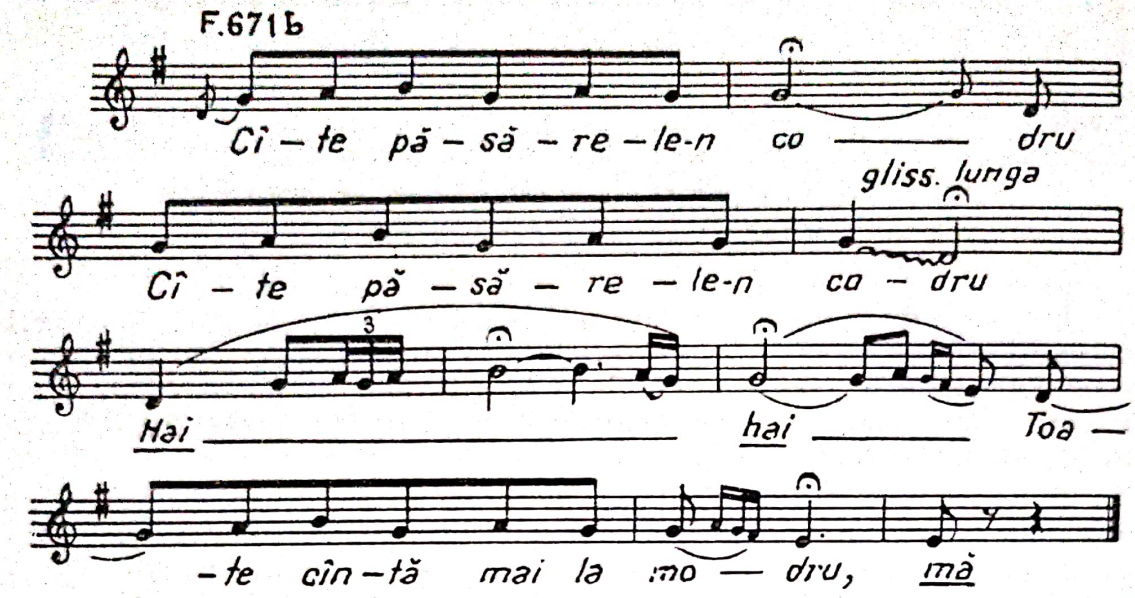
B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 106



În faza următoare, observăm cum treapta de sprijin *sol* se întărește, tinzînd să ia locul vechii trepte principale de sprijin, adică lui *re*. Dăm mai jos cîteva exemple din care se poate urmări o evoluție treptată a acestui proces.

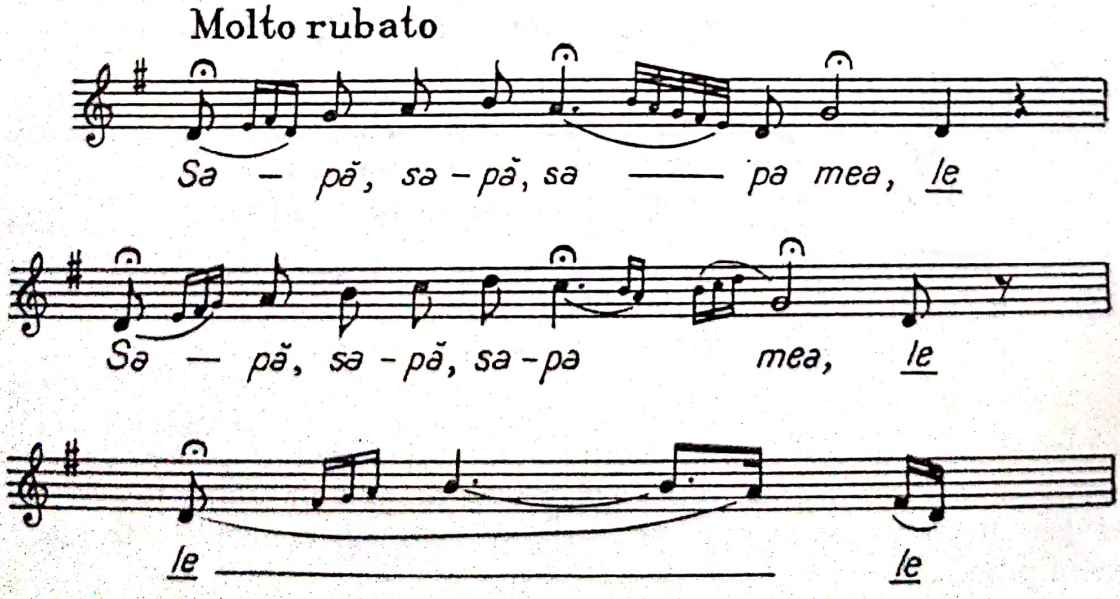
Scanned with OKEN Scanner

B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 111

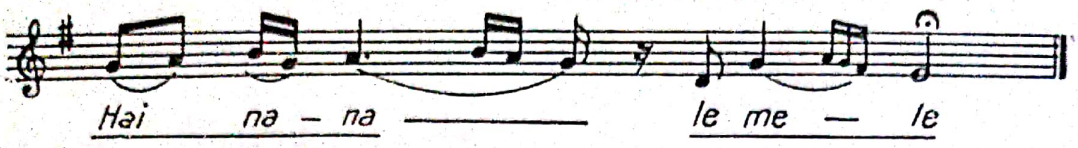


În exemplul de mai sus, la cadența primului rînd melodic, *sol* pare a se impune ca treaptă de sprijin, totuși vechea tradiție își spune cuvîntul, prin faptul că *re* este atins, fie și în treacăt, la sfîrșitul cadenței. În al doilea rînd melodic însă, *re* își cîștigă locul de treaptă de sprijin principală, încheind fraza cu un sunet prelungit. În exemplul următor, *sol* se impune ca treaptă de sprijin la ambele cadențe, *re* fiind doar atins în ambele cazuri.

B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 47



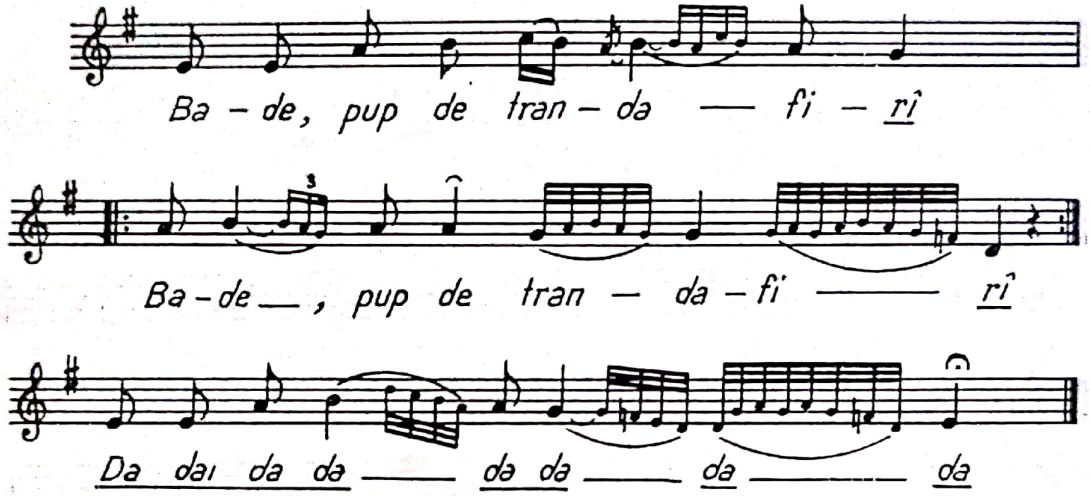
Scanned with OKEN Scanner



În cîntecul de mai jos, *sol* apare de sine stătător la cadența primului rînd melodic, iar *re*, la penultimul rînd melodic.

fg. 8286 b
Culeg. T. Alexandru, 1940

Com. Marga, Caraș-Severin
Inf. Lena Preda,



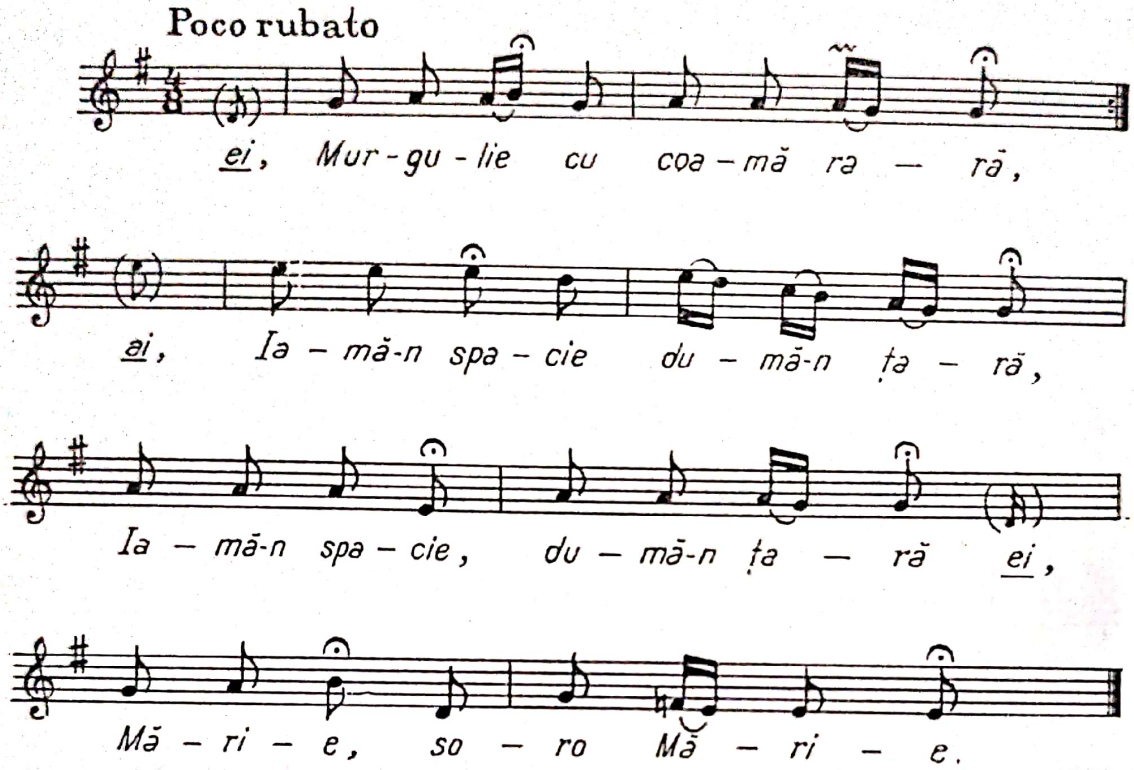
Aceasta este o fază de oscilare a primei trepte între *re* și *sol*. Adesea, vechiul pilon *re* își păstrează locul la sfîrșitul unui rînd melodic interior, dar în același timp, noul pilon *sol* se impune printr-o notă prelungită la sfîrșitul altui rînd melodic interior. Socotim că în această fază modul în care se desfășoară strofa melodică, pînă la fragmentul melodic de încheiere, se apropie prin construcția sa de modul numit în terminologia medievală *hipo-ionic*. Terminația strofei melodice avînd un caracter minor, alternează cu structura modală *hipo-ionică*, creînd astfel o pendulare cu caracter major-minor la intervale de secundă mare ascendentă. Vom caracteriza această structură modală, pînă la găsirea unei denumiri adecvate, *structură modală pendulatorie, în corelație de secundă mare, structură în care alternează un mod hipo-ionic și o încheiere cu caracter minor.*

În dezvoltarea ulterioară a acestui mod, oscilarea permanentă a tonicii între *re* și *sol* face loc unui schimb de raporturi între treptele modului. *Sol* capătă din ce în ce mai multă importanță, celelalte trepte, gravitînd în jurul său, reducîndu-l pe *re* la un rol secundar și luîndu-i astfel rolul de primă treaptă de sprijin principală. Uneori *re* este cu totul înlăturat din cadențe. Iată un exemplu în care *sol* s-a impus

Scanned with OKEN Scanner

ca primă treaptă principală de sprijin (sau primă tonică), înlănțuindu-l pe *re* din cadențe. Aici avem de-a face cu modul bitonic major-minor în relativitate de terță.

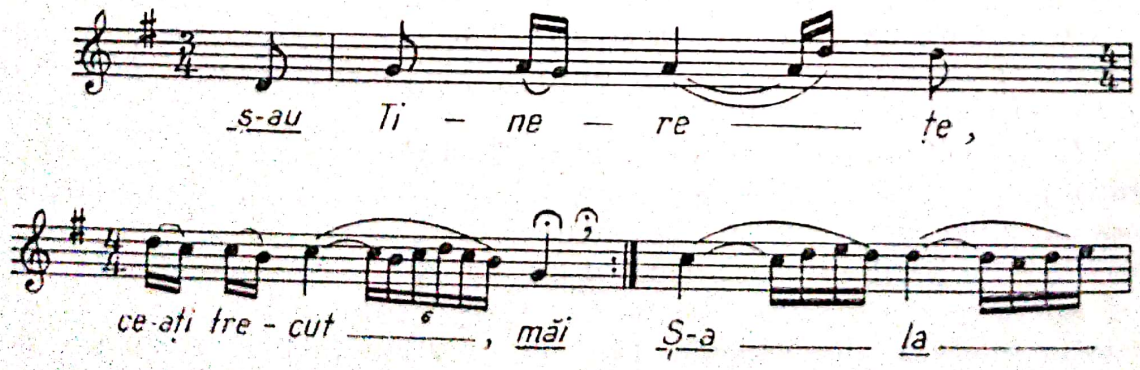
N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc. 1958, pag. 129.

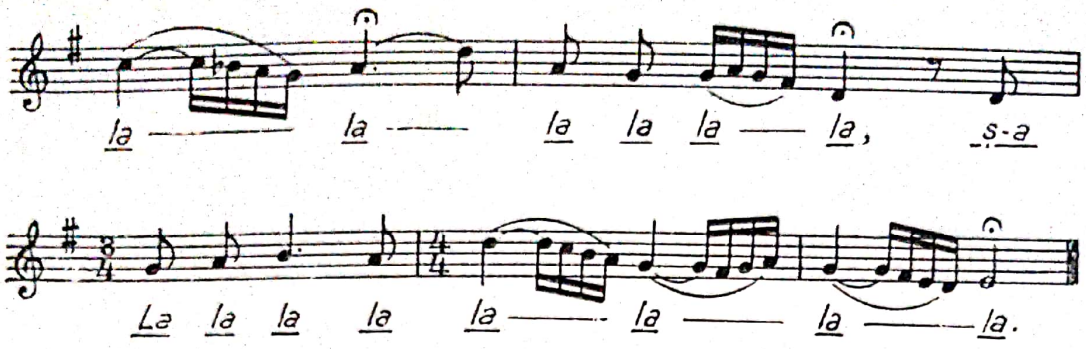


Oscilarea între cele două trepte influențează în parte procesul de formare treptată a interdependenței lor, transformîndu-l pe *sol* în prima tonică, iar pe *re*, în dominanta acesteia. În exemplul de mai jos, *re*, la cadența celui de-al doilea rînd melodic, are caracter de dominantă.

I. 27.892
Culeg. E. Cernea, 1955

Comuna Rudăria, Caraș-Severin
Inf. Vărsavia Dragotă, 29 ani





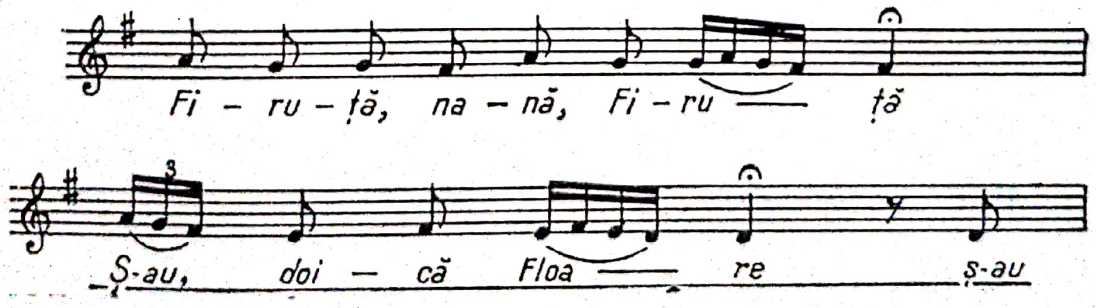
Astfel, pe baza structurii modale pendulatorii hipo-ionice, cu terminaţia minoră, apare o structură modală calitativ nouă, cu funcţii modale puternice, apare așa-numitul mod major-minor, cu prima tonică *sol*, cu dominanta *re* și a doua tonică *mi*. Acesta este, după părerea noastră, unul din nenumăratele drumuri prin care o structură modală, pornind de la o fază pentatonică, ajunge la faza de dezvoltare a modului major-minor modern din cîntecul nostru popular.

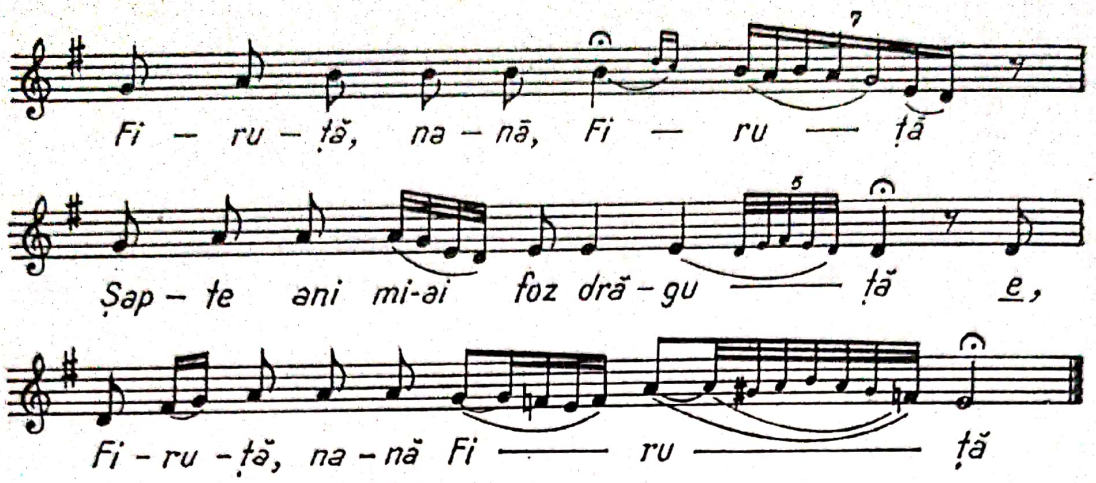
Să ne întoarcem la cealaltă structură modală diatonică, despre care am vorbit mai sus. Aceasta are cvinta și terţa mare la bază pînă la rîndul melodic de încheiere a strofei melodice și se aseamănă cu modul care în terminologia medievală era numit *mixolidic*. Încheierea este minoră. O vom caracteriza deci : *structură modală pendulatorie în corelaţie de secundă mare, structură în care alternează un mod mixolidic și o încheiere cu caracter minor*. Între aceste încheieri se pot întîlni adesea cadenţe plagale, în care, atunci cînd apar în forma lor simplă, caracterul minor este relevat într-o mai mică măsură, el accentuîndu-se o dată cu înflorirea cadenţei cu formule melismatice. În această structură modală pendulatorie observăm uneori, după cum am arătat mai sus, o îmbinare a motivelor de cvintă cu motive de sextă. Această „altoire" a motivelor de sextă pe cel de cvintă pune bazele unei noi structuri modale, superioare, ceea ce conturează deja cu precizie sfera tonicii și sfera subdominantei.

Iată un asemenea cîntec :

fg. 14.597 b
Culeg. E. Cernea, 1955
Transcr. E. Cernea

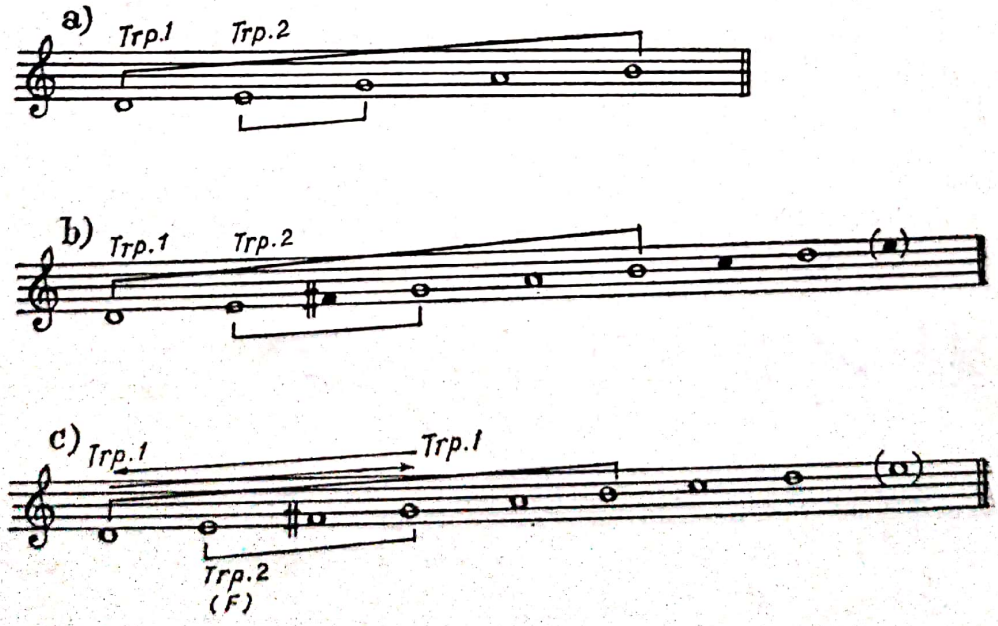
Com. Rudăria, Caraș-Severin
Inf. Vărsavia Dragotă, 29 ani

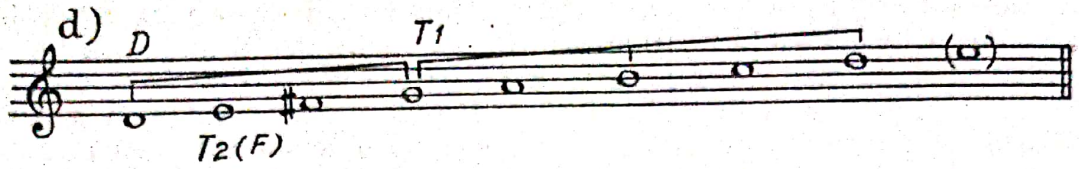




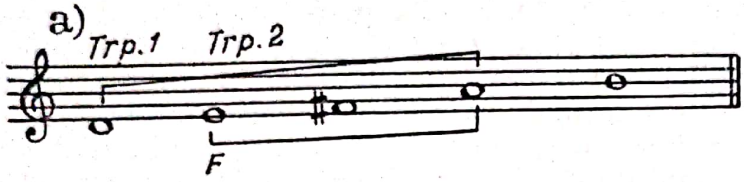
În cîntecul de mai sus, îmbinarea se observă foarte clar. Primul rînd melodic și refrenul au structura de cvintă cu caracter major (ambitusul redus nu ne permite să definim modul mixolidic, a cărui caracteristică este aceea de mod major cu septimă mică) ; al doilea rînd melodic are la bază structura de sextă ; al treilea rînd melodic, în prima lui parte, se sprijină pe treptele *la* și *mi,* pentru ca apoi, la sfîrșitul rîndului melodic să se oprească din nou pe *re ;* ultimul rînd melodic, după ce trece printr-un motiv de cvintă majoră, brodează în jurul cadenței *la-sol-la-mi,* despre care am vorbit mai sus, un desen melismatic, care prin cadența frigică dă un caracter minor încheierii [19]. Cum va evolua această structură modală în viitor nu putem ști. Deocamdată ea are o mare vitalitate pe întreg teritoriul bănățean. Iată, într-o imagine schematică, cele cîteva puncte de cristalizare pe care le-am putut desprinde din evoluția celor două structuri modale bitonice :

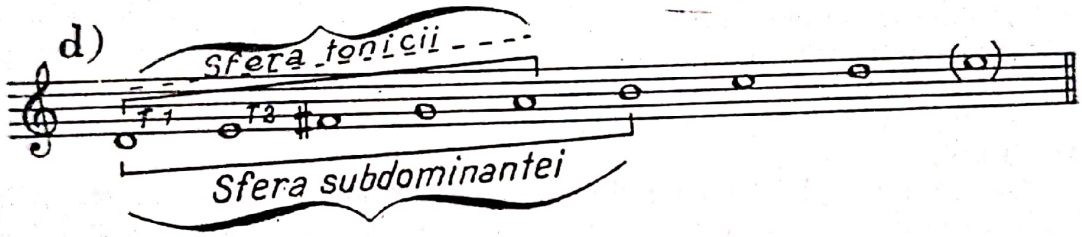
I





II





Dacă în structura modală pendulatorie cu sexta pentatonică la bază vedem cum treptat se conturează funcţia dominantei, în structura ce are cvinta la bază, vedem cum, prin îmbinarea acesteia cu structura de sextă, se formează treptat o sferă a subdominantei. Îmbinări ale acestor două structuri găsim multe şi sub forme foarte diferite. Am ales pentru studiu aceste două structuri modale pendulatorii, întrucît pe acestea le-am întîlnit mai des în regiunile pe care le-am cercetat.

Urmărind pe materialul muzical evoluţia acestei structuri modale, ne punem întrebarea : este oare pendularea în corelaţie de secundă doar o caracteristică particulară a structurii modale a unui anumit grup de cîntece ? Credem că nu. După cîte ştim, ea există sub o formă sau alta pe întreg teritoriul ţării noastre şi nu numai al ţării noastre. Aşadar, s-ar putea să avem de-a face cu un fenomen a cărui apariţie, sub forme diferite şi pe teritorii diferite, se datoreşte nu unor influenţe de ordin exterior, ci dezvoltării firesti, bazate pe anumite legi obiective. Şi nu sînt oare acestea legile de înrudire a modurilor naturale ? Ştim că paralelismul dintre modul major şi minorul relativ al său are la origine înrudirea vechiului ionic cu eolicul. Dar vedem că această înrudire nu este singura existentă între modurile naturale. În familia modurilor naturale mai putem găsi astfel de înrudiri şi între modurile mixolidic şi eolic, doric şi frigic, hipo-ionic şi hipo-frigic etc. (folosind terminologia medievală). Ca şi majorul cu relativa sa minoră, şi acestea, în înrudirea lor, poartă întotdeauna — în cazul unei transpoziţii — aceiaşi accidenţi. Desigur, în cîntecele populare româneşti din regiunile pe care le-am

cercetat, nu vom găsi îmbinările acestor moduri într-o formă pură. Particularitatea formei de manifestare a pendulării despre care vorbim se manifestă în cîntecele noastre prin aceea că în strofa melodică trecerea către a doua parte componentă a structurii modale se face, de cele mai multe ori, de-abia în ultimul rînd melodic, uneori chiar în a doua jumătate a acestui ultim rînd, cuprinzînd de obicei un ambitus redus. De aceea, în cele mai multe cazuri, nu putem defini în acest fragment de încheiere decît caracterul lui minor, neavînd la îndemînă toate intervalele care pot determina o structură sau alta a modurilor naturale din grupa celor cu caracter minor. Pe de altă parte, în procesul de variație continuă a melodiilor, accidentarea unor trepte, menită să intensifice expresivitatea melodiei respective (ca spre exemplu, introducerea unei cadențe frigice sau a unei secunde mărite în cadența finală) face ca să nu găsim întotdeauna îmbinarea modurilor naturale într-o formă pură. Dar și în paralelismul de terță găsim accidentări ale treptelor, modul minor neapărînd totdeauna sub formă de minor natural (adică avînd accidenți pe care nu îi are majorul respectiv), însă acest fapt nu schimbă raportul de relativitate între cele două moduri. Important este faptul că în familia modurilor naturale înrudirea la interval de secundă este un fenomen firesc, verificat prin analiza unui material folcloric muzical viu.

Dintre multiplele forme de manifestare sub care apare structura modală pendulatorie la interval de secundă mare, noi am relevat aici două forme, pe care le-am dedus din materialul muzical la care ne-am limitat cercetările pînă în prezent. Fără îndoială, cercetările ulterioare în acest domeniu vor verifica și completa observațiile expuse de noi în acest articol.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Studiul de față a fost scris în anul 1956, în urma discuțiilor ce au avut loc pe marginea lucrării mele anterioare, *Cîntecul liric din Valea Almăjului* (lucrare de diplomă susținută la Conservatorul din Leningrad în 1955). De asemenea, tema acestui studiu a făcut obiectul unei comunicări pe care am ținut-o în sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, în anul 1966, și a apărut în „Revista de etnografie și folclor" nr. 2, tom 12, 1967, pp. 119—126.

2 După definiția dată de A. L. Ostrovski, în lucrarea sa *Ocerki po metodike teorii muziki i solfedjio* („Studii asupra teoriei muzicii și solfegiului"), Muzghiz, 1954.

3 Folosim termenul *bitonic* în sensul existenței a două tonici într-o singură structură modală.

4 București, 1932.

5 Este vorba de un paralelism de **terță**.

6 Din scrisoarea de răspuns a lui F. A. Rubțov, din 2.V.1956, la o întrebare pusă de subsemnata. Exemplele muzicale luate din colecții tipărite, le-am transpus la aceeași înălțime cu cele luate din arhiva Institutului, pentru a ușura compararea lor.

7 Notăm rîndurile melodice prin litere mari, iar motivele din care sînt compuse, prin litere mici.

8 B. Bartók, *Op. cit.*, nr. 129.

9 Emistihuri se pot întîlni în culegerea citată și la numerele 33, 61, 124, 129, 166.

10 *Fa diez* nu face parte din conturul propriu-zis al melodiei, ci se află doar ca o notă de trecere într-o grupă melismatică.

11 Prin Trp^1 se prescurtează „prima treaptă de reazim, prin Trp^2 — a doua treaptă de reazim (în text se folosește expresia: treaptă de sprijin) prin F — finala.

12 După părerea lui F. A. Rubțov, expusă în lecțiile sale ținute la Conservatorul din Leningrad între anii 1950—1955.

Scanned with OKEN Scanner

13 Această presupunere ne este confirmată de o serie întreagă de cîntece rituale care au ajuns la noi sub această formă primitivă. Evident, există şi alte forme de evoluţie a cîntecelor formate dintr-un singur rînd melodic către strofa melodică.

14 Este vorba de cîntecele puţin dezvoltate, adică de cele formate din 2—3 rînduri melodice, deoarece mai departe de această treaptă, dezvoltarea se produce şi pe alte căi.

15 Nu este lipsit de interes faptul că la mijlocul rîndurilor melodice atingerea notei celei mai grave a sextei aminteşte construcţia formată din motive distincte ale melodiilor mai vechi.

16 Culegerile existente sînt făcute în anii 1921, 1928, 1935, 1936, 1939, 1954, 1955 1956, 1957.

17 În repertoriul actual de cîntece în Banat găsim o mare varietate şi complexitate de structuri modale. În articolul de faţă însă nu ne ocupăm de structurile modale ale vreunei regiuni în totalitatea lor, ci urmărim numai aspectul lor pendulatoriu.

18 Nu se includ în această categorie cîntecele cu totul străine de caracterul sătesc. şi care adesea au o viaţă pasageră în repertoriul satului.

19 Luînd ca bază acest desen melodic, lăutarii bănăţeni, sub influenţa armoniei apusene, au ajuns la următoarea armonizare :

A — tonica
B — subdominanta
C — dominanta-tonica
D — tonica-subdominanta alterată(acord cu septima micşorată)

Încheierea pe dominantă a lăutarilor bănăţeni reiese din desenul melodic. Armonizînd cadenţa plagală cu un *re* grav în bas este foarte firesc ca această cvintă să fie completată cu o terţă majoră după tradiţia apuseană, creîndu-se astfel un acord mai înrudit cu acordul de tonică al melodiei *(sol-si-re)*, decît ar fi fost eventuala încheiere minoră, care ar fi interpretat pe *la* ca tonică *(la-do-mi)*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'étude traite d'un seul, mais très fréquent, aspect des modes dans la chanson populaire lyrique roumaine, à savoir la structure pendulaire des modes. Cette structure suppose de fait la soudure organique de deux modes en une pensée musicale unitaire, ce qui, sur le plan pratique, se manifeste par le déroulement de la première partie de la strophe mélodique dans un de ces deux modes, tandis que la deuxième partie ou, souvent, rien que la conclusion de cette strophe se déroule dans l'autre mode. Dès lors, deux degrés se disputent le rôle de degré principal d'appui. Le renforcement de leurs fonctions entraine la préfiguration d'une structure modale bitonique. Le mouvement pendulaire se produit à un intervalle de grande seconde. Dans le cadre de la sixte prépentatonique descendante, spécifique à la contrée du Bihor *(si-la-sol-ré)*, le premier degré d'appui — ré — clôt la première partie de la mélodie, tandis que la seconde partie de celle-ci s'achève dans un caractère mineur, sur le *mi*.

L'auteur poursuit l'évolution d'un motif musical essentiel pour le climat mélodique du Bihor et démontre comment, de quelle manière, dans la pratique musicale courante, un motif mélodique est capable d'engendrer sa propre structure modale et de s'imposer dans la tradition de la pensée musicale de l'endroit. En effet, ce motif qui, à une certaine étape, ne se déploie que sur une moitié de la lignée mélodique, finit par s'étendre sur toute la lignée et même, parfois, sur toute une phrase musicale composée de deux lignées mélodiques. L'amplification du motif se réalise par la fragmentation du motif de sixte et la formation, à partir de chaque fragment, de nouveaux

motifs musicaux, lesquels conservent dans l'ensemble le même équilibre modal.

La structure modale des mélodies de la vallée de l'Almaj est plus complexe. Les mélodies du Bihor, placées à un degré supérieur de développement, tiennent d'une structure modale pendulaire en corrélation de grande seconde où alterne un mode hypo-ionique dont la terminaison est en mineur, ce pendant que les chansons de la vallée de l'Almaj se déploient dans une structure modale pendulaire, aussi bien en corrélation de grande seconde, mais où alterne un mode myxolidien dont la terminaison est également en mineur.

L'auteur souligne que ce phénomène de pendulation de la structure modale à un intervalle de grande seconde, qu'enregistre fréquemment le folklore roumain dans le cas des formes musicales diverses, n'est pas le résultat d'une influence étrangère, mais le développement logique des traditions spécifiques lui appartenant en propre. Ce phénomène se justifie par une parenté toute légitime des modes naturels qui rend possible la soudure des modes ionique et éolien, des modes dorique et phrygien, hypo-ionique et hypo-phrygien. dans une pensée musicale unitaire, par suite de laquelle a pendulation à l'intervalle de la seconde prend l'aspect d'un phénomène tout naturel.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE PAROCESCU

George Breazul educator

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul educator

Atributul de educator are, în acest caz, al personalității lui George Breazul, un înțeles foarte larg : de pedagog teoretician și propagator asiduu, ca profesor, publicist și conferențiar, al ideilor celor mai noi și mai progresiste pe atunci în domeniul educației muzicale ; de organizator care inițiază și convinge organele de stat să reformeze conținutul și să lărgească sfera de activitate a educației muzicale acolo unde ea exista și să o introducă acolo unde ea nu avea încă un loc ; de îndrumător nemijlocit, oficial, al educației muzicale în toate formele de învățămînt ; de înnoitor, conform cu concepțiile progresiste și originale de educație muzicală, al programelor și metodelor de predare și al manualelor respective ; de educator al maselor de amatori prin tipurile variate de cronică muzicală de revistă și ziar pe care le practica ; de culegător, cercetător și propagator al folclorului muzical românesc ; de istoric al trecutului nostru muzical și al formelor educației muzicale ; de *animator*, într-un cuvînt, al vieții muzicale din țara noastră, prin impulsul pe care îl da tuturor activităților din acest domeniu, și care avea totdeauna efecte practice binefăcătoare. Omul de știință, gînditorul, era dublat de omul de inimă, de luptătorul pasionat și nedezmințit pentru cauza ridicării muzicii românești la acel nivel artistic, care poate face ca ea să înalțe spiritualitatea națiunii noastre și să o impună în lume. Trebuind să răspîndească și să predea tineretului din conservator cunoștințe precise în toate aceste domenii, George Breazul a fost și cercetătorul și întemeietorul științific al disciplinelor respective, adaptate la realitățile din țara noastră.

Pedagogul, educatorul este deci trăsătura lui esențială, definitorie. Ceea ce a determinat apariția și manifestarea deplină a unei asemenea personalități complexe sînt condițiile istorice obiective ale culturii noastre muzicale într-o vreme care punea aceste probleme în mod acut și cerea, cu putere, transformări adînci în domeniul educației muzicale, pe linia valorificării forței educative a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Începuturile

Sîntem spre sfîrșitul decadei a doua a secolului nostru. Este epoca de crepuscul al viziunii post-romantice a muzicii, cînd compozitori de talent presimțeau zorii unei noi muzici, cînd la noi Enescu crea de asemenea o muzică românească nouă, în pas cu sensibilitatea omului secolului cel nou, iar D. G. Kiriac arăta, la nivelul celorlalți compozitori români, calea intrării în această muzică. Compozitorii noștri învățau și creau în perioada reacției la punctul culminant al wagnerianismului ; cu excepția lui Enescu, ei nu asimilaseră încă bine nici clasicismul nici romantismul, și erau puși, totuși, în situația să facă cotitura spre muzica românească modernă-contemporană, inițiată de Kiriac. Dar, cum se știe, această cotitură nu însemnase numai recuperarea unui decalaj imens, ci ceva mult mai mult, adaptarea limbajului muzical nou la specificul ritmo-melodiei monodice și modale a cîntecului nostru țărănesc, deci o sinteză adîncă, cerînd timp și experimentare. Iar dacă avem în vedere și faptul că o muzică cultă, mai ales dacă e nouă, trebuie, pentru a trăi și a se verifica, să comunice cu un public cît mai larg, să răsune în conștiința acestuia și să răspundă astfel, ca un ecou spiritual, operei de artă (compozitorului), ne explicăm de ce problemele culturii și vieții muzicale din țara noastră, în primele două-trei decenii ale secolului, erau din cele mai complexe cu putință : se cereau nu numai multe și mari forțe creatoare în compoziție și interpretare, forțe care să fi asimilat organic toată muzica occidentală și totodată să-și fi însușit deplin folclorul ; se cereau nu numai instituții muzicale corespunzătoare, ci și un nou, îndelung și eficient curent de educație muzicală prin școala generală și prin alte forme de educație, care să pregătească un astfel de public.

George Breazul a concentrat toate aceste realități și toată această problematică, infinit de complexă prin natura ei practică, socială și ideologică, în cîteva idei de bază : folclorul, în primul rînd cel țărănesc, ca sursă primordială a muzicii românești moderne contemporane și ca element principal al educației muzicale de orice tip ; educația muzicală în cadrul învățămîntului școlar, factor hotărîtor, izvorul viu al întregii noastre vieți muzicale ; natura socială a artei impune creației și instituțiilor muzicale o concepție socială, în sensul legăturii strînse, organice, cu masele populare, în sensul valorificării virtuților ei educative ; lămurirea teoretică, educarea artiștilor în sensul acestui ideal. În activitatea sa el a contopit în mod consecvent aceste principii, întrucît, pe orice plan s-ar fi desfășurat — profesor, cronicar, publicist, organizator — ea era întotdeauna, așa cum se va vedea, esențial educativă. De aceea George Breazul a fost și a rămas, pentru toți cei care l-au cunoscut, profesorul Breazul, „Profesorul" pur și simplu. Iar, așa cum s-a mai spus, în profesorul Breazul trăia animatorul, luptătorul pasionat pentru un crez artistic românesc și popular, crez care în esența lui rămîne valabil și pentru timpul nostru. Așadar, înfățișîndu-i latura educativă, pe George Breazul-pedagogul, vom înfățișa esența și firul conducător al întregii sale activități. Tocmai de aceasta avea nevoie atunci cultura noastră muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

A început prin a fi profesor de muzică. Era firesc ca pedagogul și muzicianul cu o viziune atît de largă a realităților muzicale din țara sa să fi înțeles repede că școala constituie izvorul tuturor izvoarelor muzicii noastre și, în consecință, să înceapă a cerceta aceste realități cu un ochi critic, să înceapă a-și pune probleme din sfera educației, să analizeze, să ia atitudini, să scrie despre toate acestea. Chiar din 1920, întîiul său an de profesorat (la liceul militar Mănăstirea Dealului din Tîrgoviște), o dată cu continuarea preocupărilor folcloristice, și tot în sensul rostului educativ al folclorului, G. Breazul publică articolul *Observațiuni cu privire la învățămîntul muzical în școala secundară*, primul său studiu publicat în sfera pedagogiei școlare, domeniul socotit de el, la un loc cu creația, cheie a culturii muzicale românești. Ideile din acest articol-studiu sînt, în germene, punctul de vedere al profesorului de pedagogie muzicală de mai tîrziu. Ele sînt sănătoase și valabile oricînd, fiindcă au la bază o informație științifică de mîna întîi, o experiență vie și — ceea ce se vede încă de acum — o mare pătrundere în cunoașterea și interpretarea faptelor, singura rodnică în știință. Plecînd de la programa analitică în vigoare a „muzicii vocale", autorul critică îngustimea concepției, a scopului educativ enunțat în programă (înțelegerea muzicii ca „dexteritate" ; „de a învăța pe copii să cînte și de a le deschide gustul pentru cîntat") și rezultatele, cîteodată de-a dreptul rizibile, la care se ajunge. Descrierea acestora, bogat ilustrativă în sens științific, constituie în ansamblu și un tablou atît de veridic și sugestiv, prin autenticitatea lui umoristică, încît se apropie de o pagină literară (este o descriere după natură : reacția unui „public ales" la spectacole de operă și, mai ales, la un concert comemorativ Beethoven, în sala Ateneului). Arată apoi gravele contradicții interne ale programei, felul îngust al înțelegerii teoriei muzicii, rolul negativ al solfegiului „învățat după auz" (metodă recomandată atunci de programă), conținutul manualelor didactice în care a fost îngrămădită „o întreagă pustietate de inepții muzicale, peste care unii au azvîrlit așa-zisele melodii — germane sau franceze —... totul strîns într-o urîtă bolmojală, parcă tocmai înadins ca să dezguste pe copil de studiul muzicii". Acest studiu rămîne în școala noastră „la alfabet".

Ca principiu de reorganizare, el propune unul general, „concepțiunea ce stă la baza organizării învățămîntului secundar", după care „fiecare obiect de studiu este cuprins în esența sa, fără a se avea în vedere amănunțimile..." Prin urmare „...nimic din ceea ce formează disciplina studiului muzicii ca obiect de activitate al spiritului omenesc nu poate rămîne străin unui tînăr candidat la cultura generală integrală. Armonie, contrapunct, fugă, instrumente, forme muzicale, istoria muzicii — desigur, la marginile îngăduite de principiul general enunțat mai sus — nimic n-ar trebui exclus dintr-un serios învățămînt muzical". De ce, se întreabă tînărul profesor, elevii pot lua contact cu științele naturii, cu matematicile, psihologia, logica, economia socială, istoria („la fete chiar istoria artelor") și cu însăși estetica generală („aplicată mai ales la poezie") și de ce „să nu le fie descoperite minunatele taine ale muzicii care, în parte, rezidă chiar în disciplinele menționate

Scanned with OKEN Scanner

— de ce numai în studiul acestei universale limbi să fie condamnaţi a rămîne la alfabet“ ? — Şi, evident, în principiu, avea dreptate. Şi abia mai tîrziu, după lupte îndelungi, de aproape zece ani, va izbuti să impună acest punct de vedere pentru prima dată la noi. Propunerile, logice, mergeau însă mai departe : muzică instrumentală în cei doi ani ai mutaţiei vocii ; muzică de cameră a elevilor începînd din clasa V (IX de azi). Era logic. Dar nerealist. (Acestea nici astăzi nu se pot realiza ; şi tot fiindcă este nerealist.)

Tînărul G. Breazul îşi dezvoltă ideile de mai sus în alte articole (*Învăţămîntul artistico-educativ în şcoala secundară* şi *Din nevoile învăţămîntului muzical în şcoala secundară. Concursul coral interşcolar* — v. bibliografia în G. Breazul *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Ed. muzicală, 1967, p. 562), precum şi în seria de articole de revistă şi cronici muzicale pe care le publică aproape regulat, începînd din anul 1920. În afară de tonul de avînt tineresc — claritatea, adîncimea scrutării fenomenelor complexe ale culturii muzicale în societatea noastră şi aspectul ei educativ, ce-i străbat ca un fir roşu întreaga operă, sînt caracteristici ce vor rămîne constante ale activităţii sale publicistice pînă la sfîrşitul vieţii. Trebuie să le mai adăugăm însă setea de a învăţa, nepotolită vreodată, precum şi rîvna, seriozitatea, disciplina metodică în studiu — totul pe baza unei mari capacităţi de asimilare ; dovadă, faptul că studiul la el nu avea ca rezultat nemijlocit conspecte sau rezumate din lecturi, ci aproape totdeauna, idei proprii *pe marginea* lucrărilor studiate şi, cel mult, scurte extrase, necesare citatelor. Evident, la sursa livrescă, studiul lui G. Breazul — fapt atestat de un mare număr de „note“ — adaugă sursa realităţii vii, a vieţii muzicale, şcoala, mărturii, fapte, documente inedite etc.

Acesta era tînărul profesor de muzică şi publicist remarcabil, care pleca în 1922 la Berlin pentru a urma, timp de doi ani, în cadrul Universităţii de acolo, la facultatea de filozofie, cursul numit *ştiinţa muzicii* (Musikwiessenschaft). Profesorii săi aci au fost nume ilustre : Hermann Abert, Curt Sachs, Eduard Spranger, Max Friedländer, E. Hornbostel, Carl Stumpf, şi alţii nu mai puţin iluştri. Iată recomandarea cu care se întoarce în ţară : „Dl. profesor George Breazul din Bucureşti a audiat prelegerile mele despre ştiinţa muzicii şi a luat parte la exerciţii cu o silinţă şi conştiinciozitate care mă fac să-l consider unul din cei mai buni auditori ai mei. În cele patru semestre ale studiilor sale la Universitatea de aici nu a lipsit, cred nici o oră şi a participat la exerciţii în modul cel mai riguros. În consecinţă, cred că pot considera admirabile succesele sale în studiul făcut şi îmi pot exprima speranţa că în ţara sa va lucra pentru muzică şi ştiinţa ei în felul cel mai favorabil“. Semnat Oscar Fleischer.

Catedra de Enciclopedia şi pedagogia muzicii

Revenit în patrie, G. Breazul îşi continuă activitatea pedagogică şi educativă, atît la şcoală (Liceul militar Mănăstirea Dealului şi apoi, din 1926, la Seminarul Central din Bucureşti), cît şi în publicistică şi

Scanned with OKEN Scanner

folcloristică, și tot în sensul sublinierii caracterului educativ al tuturor formelor și aspectelor activităților muzicale. Este acum, mai ales, perioada luptei pentru înființarea la conservator a catedrei de Enciclopedia și pedagogia muzicii, la care el va profesa și care va fi o variantă, realistă pentru noi, concentrată, a lui „Musikwiessenschaft" de la Berlin. Esențial în activitatea la această catedră, începînd din 1927, va fi studiul pedagogiei teoretice a muzicii și cel al metodicii predării, unite cu practica predării. Dar și celelalte discipline cuprinse în sfera a ceea ce el numea „enciclopedia muzicii" (acustică, psihologie și fiziologie, folclor, istorie a pedagogiei muzicale) vor fi integrate tot acelei concepții larg cuprinzătoare de educație, în centrul căreia stătea școala de învățămînt general.

Interesant, din punctul de vedere al personalității profesorului, cît și al condițiilor potrivnice, obiective și subiective ale vremii (buget zgîrcit cu învățamîntul muzical, considerat încă pe atunci ca o categorie între școala secundară și învățămîntul superior ; lipsa de orizont științific la muzicieni ; rutina, moravurile etc.), cu care avea de luptat, este faptul că a învins prin forța adevărului științei și prin tactul pedagogic : a demonstrat științific, treptat, punct cu punct, importanța pedagogiei și a altor discipline muzicale teoretice și practice și, se poate spune, a educat în acest fel spiritele rezistente, determinînd o transformare binefăcătoare în conștiința celor de care depindea realizarea, și în a profesorimii. Este de ajuns să arătăm că a început prin a scoate la iveală o gravă inadvertență : în regulamentul examenului de capacitate pentru profesorat în învățămîntul secundar, candidatului i se cere absolvirea unui curs de pedagogie teoretică și practică și a unei practici la un seminar pedagogic ; în același timp, candidații nu au de unde să-și însușească cunoștințele și abilitățile cerute de regulament, întrucît nici un conservator nu are o catedră cu această specialitate. De aci situația anormală a „maeștrilor de muzică" în cadrul învățămîntului și, mult mai grav, rezultatele predării muzicii de către oameni care, pe lîngă cunoștințele de specialitate, nu le au și pe cele de pedagogie, necesare activității didactice. În articolul *O catedră de pedagogie muzicală la Conservatorul din București* („Muzica" nr. 3/1925, p. 69), G. Breazul schițează profilul catedrei : teoria pedagogiei, metodica predării muzicii, istoria educației muzicale în țara noastră — acestea pentru partea privind știința educației : acustică muzicală, fiziologie și psihologie muzicală, estetică muzicală, folclorul muzical — pentru sfera numită enciclopedia muzicii.

Desigur, în ce privește partea din urmă, e vorba doar de o cuprindere generală, enciclopedică, a cunoștințelor despre știința muzicii. La deschiderea cursului, în 1927, Breazul spune : „...Direcțiunea ce tindem să o dăm cursului nostru *este numai* de sistematizare a cunoștințelor, de stabilire a raporturilor dintre aceste cunoștințe, de expunere a diverselor teorii, ipoteze și metode de lucru..." Apoi arată preponderența, la curs, a problemelor de „psihologie și fenomenologie muzicală, necesare înțelegerii valorii educative a faptelor artistice muzicale", introducînd astfel pe studenți în problemele de pedagogie și

didactică muzicală, care constituie de fapt materia principală pentru viitori educatori — profesorii de muzică.

Iată acum cîteva idei directoare ale cunoștințelor din sfera mare a științei muzicii. Principiul metodologic este definit clar în multe note de pregătire a cursului : „...De la om și de la natură trebuie să pornim pentru a discuta tot ceea ce este știință în general", întrucît „tot ce se petrece în om nu este decît un reflex al naturii înconjurătoare". Așadar, arta trebuie văzută și înțeleasă în raport cu lumea sensibilă înconjurătoare, cu natura. (În perioada studiilor de la Berlin — 1922-1924 — și în atmosfera catedrei de știința muzicii, unde lucrau savanți renumiți, legați de concepții filozofice înaintate, acest fel, marxist-dialectic, de a pune problema este foarte explicabil.) În cadrul acestui principiu gnoseologic se încearcă, pe baza teoriilor existente, determinarea specificului muzicii și locul ei în sistemul artelor. Trebuie subliniată perfecta obiectivitate științifică în expunerea punctelor de vedere filozofice. Prin frecventele legături concret-istorice pe care le făcea și, mai ales, acelea cu privire la timpul nostru, profesorul Breazul arăta determinismul social al muzicii și importanța folclorului pentru muzica noastră. Exemplul pe care îl dădea era în special școala rusă și muzicologia sovietică, cu organizarea și punctul ei de vedere sociologic. (A dat să i se facă extrase românești din volumul de eseuri ale lui A. Lunacearski, *Muzica și Revoluția.)*

Problematica fiecărei ramuri : acustica — sunet și scări muzicale ; fiziologia și psyhologia, cu aprofundări și aplicații foarte interesante, la orele de seminar, a metodelor de determinare practică a muzicalității la copii, ajungîndu-se pînă la creația lor muzicală spontană (unii din acești copii sînt azi muzicieni mari) ; estetica, punctul culminant al acestor cunoștințe, aducea teoriile asupra naturii frumosului muzical, asupra conținutului și formei ; metodologia istoriei și probleme de etnografie muzicală. Aci însă — la etnografie — se făceau seminarii serioase și, cînd se putea, chiar cu caracter aplicativ practic. La aceste seminarii s-a aprofundat un savant studiu introductiv la o istorie a muzicii ruse, de L. Sabanejev, despre care G. Breazul spunea că este „un adevărat tratat de sociologie muzicală". Acest studiu trata despre natura folclorului și legătura lui cu muzica cultă.

Se poate spune că, de fapt, cursul lui G. Breazul cu anii I și II (anul III fiind rezervat exclusiv pedagogiei : didactică și metodică, practică pedagogică), era un sui-generis șir de lecții de filozofie a culturii muzicale, cu accent principal pe folclorul și istoria muzicii românești ; în lumina acestora, problema fundamentală urmărită era luminarea scopului și mijloacelor educației muzicale în țara noastră. Deci o problemă de știință a educației, teoretică și practică. Cum se va vedea, acest obiectiv, cu toate că a fost adesea depășit, va rămîne în toată viața profesorului Breazul principalul său țel și principala sa luptă.

Firesc este ca sfera, prea largă, a acestui curs la conservator — Enciclopedia și Pedagogia Muzicii, denumire adoptată (sau adaptată) probabil ad-hoc — să pară azi, în cazul cel mai bun, nerealistă, dacă nu prezumțioasă : G. Breazul preda singur cunoștințe de teorie a muzicii pe

Scanned with OKEN Scanner

care la Berlin le predau mai mulți profesori, toți savanți cunoscuți, în cadrul unei catedre universitare cu un aparat și mijloace complexe !

În realitate însă cursul era, în primii ani mai ales, în continuă mobilitate, avînd a se adapta treptat nivelului studenților, timpului, mijloacelor. Pe ani de studii, după patru ani de experiență, el urma acest plan : an I — introducerea în știința muzicii (muzicologie), în disciplinele ce o compun ; an II — se continua această introducere cu estetica, folclorul și rolul său în educația muzicală, trecîndu-se astfel treptat la teoria pedagogiei ; an III — didactică muzicală și practică pedagogică. Așadar, în ce privește sfera „enciclopediei muzicii", cursul era doar o introducere în disciplinele muzicologiei ; dar savantă, dezvoltată. Un exemplu practic al nivelului acestei „introduceri" este întîiul seminar, condus de profesor, care, pentru a arăta studenților ce înseamnă un punct de vedere metodologic în cercetarea acestei categorii de fenomene, a folosit metoda comentării unor fragmente anume alese din *Prolegomene* (Kant) .Sau, în anul II, unde se făceau aplicațiuni în legătură cu psihologia muzicală în vederea întocmirii de fișe ale muzicalității, seminarul s-a început cu înregistrarea fonogramică a repertoriului copiilor de 11 ani. Se obținea astfel un test valoros, o experiență în legătură cu fișa ce se întocmea, iar studenții mai învățau să mînuiască fonograful, să audă mai analitic cîntecul, să încerce o primă transcriere și să înceapă a pătrunde nemijlocit în latura lui educativ-muzicală. Profesorul însuși își pregătea astfel materialul necesar pentru o vastă cercetare, prin mijlocirea profesorilor de muzică, în vederea studiului său plănuit. *Firea muzicală a copilului român.* (Acest studiu nu a fost realizat, ca și alte proiecte de altfel, din cauza cronicii lipse de timp. Își lua pe umeri mai mult decît era posibil să înfăptuiască. Totuși, cel puțin *Istoria muzicii românești* și *Monografia D. G. Kiriac* ar fi fost realizate deplin dacă nu ar fi fost răpus de boală în plină activitate și putere de muncă.)

Așadar, cursul de Enciclopedia și pedagogia muzicii urmărea, este adevărat, un obiectiv foarte larg. Dar acesta era bine delimitat și limitat lăuntric, în sensul că nu făcea decît să introducă pe studenți în cunoașterea științifică a fenomenelor muzicale, în problematica unei axiologii a folclorului și a muzicii în general, și totul, în legătură cu funcția educativă a muzicii și cu aplicațiile pedagogice respective ; nu avea deci, de fapt, nimic prezumțios. În condițiile de atunci, cînd nici măcar la teorie și solfegiu nu se predau aspecte teoretice propriu-zise în legătură cu elementele fundamentale ale muzicii, cînd singura disciplină teoretică propriu-zisă era istoria muzicii, predată de C. Brăiloiu, acest curs al lui Breazul era binevenit, era necesar. Amintim că Dimitrie Cuclin și-a început cursul său de estetica muzicii cu cele trei vaste capitole despre : psihologia elementelor și a fenomenelor, logica compoziției, etica esenței expresive, abia în 1930, iar Constantin Brăiloiu, cursul său de folclor (liber, neobligator), abia în 1933.

Anul 1939, cu atmosfera lui politică tulbure, aduce și desființarea catedrei de Enciclopedia și pedagogia muzicii. Breazul a trecut la o catedră de teorie și solfegiu, studenții urmînd să capete cunoștințe de pe-

dagogie și să facă practica respectivă în cadrul seminarului pedagogic universitar. Printre motivele desființării sînt, desigur, și anumite conflicte de idei, adesea mult colorate subiectiv, despre care va fi vorba în capitolul următor.

După anul eliberării, în 1946, catedra a fost reînființată. În 1953, însă, profilul ei devenise mult prea îngust, pentru dezvoltarea care trebuia dată disciplinelor științifice ale muzicii și pentru extinderea obligativității acestora la toate secțiile conservatorului. Ca urmare, G. Breazul trece la catedra de istoria muzicii românești, disciplină care se predă acum prima oară în conservatoarele noastre și unde rămîne pînă la pensionare.

De fapt, această sarcină l-a pus în situația să lucreze exclusiv în domeniile care l-au atras cel mai mult și în care rezultatele sale au fost rodnice contribuții personale. În marele lui zel de a pregăti buni educatori muzicali, în sensul cel mai cuprinzător posibil, Breazul s-a angajat pe o cale care corespundea cerințelor vieții muzicale din țara noastră în epoca dintre cele două războaie. Necesitatea îmbinării cunoștințelor științifice despre muzică și despre educația muzicală cu folclorul și cu cunoașterea trecutului nostru muzical i-au pus cele mai pasionante probleme de cercetare chiar în aceste domenii, în care totul sau aproape totul era abia la început. Și a făcut din necesitate virtute. Spiritul științific și-a spus și el cuvîntul. În primul rînd, ceea ce nu putea aștepta : cercetează trecutul învățămîntului muzical în țara noastră, fără de care o fundamentare valabilă a unei concepții românești de educație muzicală nu era posibilă ; trebuia, de asemenea, să se demonstreze că, istoric, se impune o transformare adîncă a concepției existente. Rezultatul acestor cercetări extrem de laborioase (și costisitoare) au fost următoarele lucrări publicate pînă în 1941 : *Învățămîntul muzical în Principatele Române de la primele începuturi pînă la sfîrșitul sec. XVIII*, *Învățămîntul muzical în Țara Românească*, voluminosul capitol „Educația și instrucția" din volumul *Patrium Carmen, Un capitol de educație muzicală* (Omagiu lui C. Kiriței escu). După eliberare și, mai ales, o dată cu activitatea la catedra de istoria muzicii și folclor, Breazul își dezvoltă mult cercetările și publicațiile în aceste domenii. În afară de acestea, a lăsat cursul de la conservator, scris, și o cantitate foarte mare, neevaluată încă, de documente și fișe elaborate, rod al muncii întregii lui vieți, care ar fi trebuit să devină *Istoria Muzicii Românești*. Este considerat astăzi, unanim, ca întemeietorul istoriografiei muzicale românești științifice. (Pentru alte publicații, vezi *Pagini din Istoria muzicii românești*, cu un important studiu introductiv de V. Tomescu, Ed. Muzicală, și *George Breazul — profesor de istoria muzicii românești* de Ioana Ștefănescu, Rev. „Muzica" nr. 2/1967.)

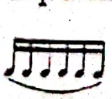
Cum e și firesc, la Breazul cercetările istorice nu puteau fi despărțite de cele folclorice. Dar acest fapt era determinat în primul rînd, ca și cercetările de istorie, de conținutul cursului său la catedra de Enciclopedia și pedagogia muzicii. În acest domeniu, un început de culegeri pe baze științifice era făcut de D. Kiriac și B. Bartók. Mai existau recente culegeri valoroase de Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi. Breazul este cel

Scanned with OKEN Scanner

dintîi care scrie și militează intens pentru înființarea unei arhive fonogramice, în care să se concentreze toată activitatea de culegere, studiere și publicare a folclorului. (Întîia sa publicație, din 1919, a fost în legătură cu activitatea revistei de folclor „Izvorașul".) Începînd din 1924, publică articole asupra acestor probleme (*Pentru muzica populară* — un întins program al activității folcloristice — în „Ideea Europeană", nr. 124/1927.) Astfel, prin contribuția sa publicistică, prin strădania și inițiativa sa (vezi capitolul „Arhiva fonogramică" din volumul *Patrium Carmen*, și acte oficiale aflate în biblioteca G. Breazul ; vezi și G. Ciobanu *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii românești* în Rev. „Etnografie și Folclor", XI Nr. 5-6 1967) se înființează cea dintîi arhivă fonogramică românească în cadrul Ministerului Cultelor și Artelor fiind organizată și condusă efectiv de Breazul. Iată o apreciere grăitoare a vremii — C. Perpessicius, la înființarea Arhivei : „...Grație arhivei fonogramice vom putea de acum înainte pune tezaurul nostru muzical la adăpostul tuturor capriciilor, fie ale oamenilor, fie ale statului. Iată pentru ce istoria renașterii noastre muzicale va reține străduințele D-lui profesor G. Breazul și ale tovarășilor săi din echipa arhivei fonogramice a ministerului..." Afară de campaniile etnografice alături de profesorul Gusti, chiar de la începutul lor, afară de culegeri personale (începînd cu propriul său sat natal, Amărăștii-de-Jos din fostul județ Romanați) și de altele organizate de el, Breazul este cel dintîi care folosește aceste documente sonore pentru demonstrații la cursul său de la conservator, în volume antologice pentru educația de mase și — cu răsunet și efecte adînci pentru viața noastră muzicală — în manualele sale pentru primele 4 clase ale școlilor secundare, intitulate „Cărți de cîntece". Și aci, ca și în istoriografie, adunînd și folosind curent materialul folcloric, Breazul a devenit pasionat cercetător. Este cunoscut, pentru contribuția substanțială ce o conține, studiul său *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (în „Studii de muzicologie" I, Edit. Muzicală, 1965). În aceste melodii cu sunete puține (oligocordii) vede el formele fundamentale, primare, ale gîndirii muzicale. Și aplică cunoștințele cîștigate în această sferă la alte patru „Cărți de cîntece", pentru copii mici (școala primară), bazate pe folclorul copiilor, avînd ca interval primordial terța mică. O hîrtie-fișă, fără dată, ne duce — poate — la originea acestui important studiu ; este probabil întîia oligocordie notată, descoperită. În curte, copilul femeii de servici își strigă prietenul, peste gard :

sol sol si bemol sol (*)* pe textul *Ni-cu-la-e !*

Dar prietenul nu răspunde și copilul continuă fluierînd :

si sol si sol si sol ( *)* de mai multe ori.

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea arată clar : cercetările ştiinţifice ale lui Breazul îşi au surse în nevoile catedrei, ale educaţiei, şi îşi află utilitatea tot în educaţie — a viitorilor profesori — şi a studiilor de folclor. De aceea, el nu a putut să nu se ocupe şi de toate celelalte aspecte ale educaţiei muzicale : metodologie, programe, manuale, cadre etc.

Reforma predării muzicii în învăţământul general

Cu viziunea sa atît de cuprinzătoare a vieţii noastre muzicale, în procesul şi din necesitatea elaborării cursului de la Conservator, precum şi în activitatea de cronicar muzical, dusă de acum timp de mulţi ani cu o rară consecvenţă, în spirit educativ şi cu subiecte de educaţie, G. Breazul îşi lămurea lui însuşi, treptat, adînc, nu numai legităţile istorice şi logica lăuntrică a proceselor educaţiei „prin muzică şi pentru muzică“ (formulă cît se poate de valabilă pentru noi, preluată de la profesorii săi berlinezi), nu numai drumul viitor al vieţii noastre muzicale, ci şi, sau mai ales, la reversul problemei, la mijloacele de acţiune şi de luptă necesare înfăptuirilor pe care le plănuia. O dată stabilit ţelul şi drumul, înfăptuitorul şi luptătorul din el era atît de hotărît să treacă la fapte, încît era ocupat în mod deliberat şi de o tactică, de un principiu tactic mai bine-zis, care să-l ajute să străbată victorios prin greutăţile proprii, şi prin cele ale mediului, ale moravurilor, ale spiritului de căpătuire şi, cu deosebire, ale spiritului birocratic din aparatul de stat de pe atunci. Iată ce-şi notează el într-un caiet personal : „14. IX. 1927. Trebuie să mărturisesc că de acum înainte va trebui să trăiesc numai pentru obiectul de învăţămînt căruia m-am dedicat. Sînt dator să veghez asupra relaţiilor personale cu reprezentanţii vieţii noastre culturale în vederea afirmării importanţei disciplinei ştiinţei muzicii şi în vederea asigurării posibilităţilor de lucru pentru elevii mei (studenţii săi — *n. ns.*). La împlinirea a 40 ani.“

Ideea şi însuşi principiul propus se vor dovedi eficiente.

Dintre relaţiile cu astfel de reprezentanţi ai vieţii culturale, la care se gîndea Breazul, aceea care s-a dovedit cu timpul a fi fost foarte rodnică, aproape providenţială, este profesorul universitar Constantin Kiriţescu, fost director general inamovibil, pînă în toamna 1939, în Ministerul Învăţămîntului Public.

Sîntem aşadar iarăşi în primii ani ai activităţii la catedra de Enciclopedia şi pedagogia muzicii de la conservator. În afară de contribuţia scrisului şi a agitaţiei, duse de G. Breazul în jurul insuficienţelor structurii învăţămîntului muzical în conservatoare şi la transformarea acestora în instituţii de învăţămînt universitar, activitatea lui profesorală şi ştiinţifică, despre al cărei conţinut s-a vorbit în capitolul precedent, avea să ducă nemijlocit la un act fundamental, urmărit de el în vederea slobozirii izvoarelor înseşi ale culturii noastre muzicale, ale viitorului ei : reforma învăţămîntului muzical în şcoala secundară. Dar nu numai pe planul ideilor ştiinţifice a pregătit el această reformă. Aşa cum s-a văzut, în vederea înfăptuirilor ce-şi propunea Breazul îşi făurea

Scanned with OKEN Scanner

un plan de acțiuni complexe. Istoria bătăliei duse pentru a convinge și a determina nemijlocit noile legiuiri necesare transformărilor urmărite, și scrisă de către el în cartea *Un capitol de educație muzicală* — extras din volumul omagial închinat lui Const. Kiriţescu cu prilejul „palmelor academice", distincție venită la cîțiva ani după reforma de care vorbim și în care rolul acestuia în realizarea reformei constituia doar un capitol — este cu mult anterioară anilor de luptă pentru catedra de Enciclopedia și pedagogia muzicii la conservator. Iată cuprinsul cărții : Ideea de educație muzicală la vechii Greci ; Viersul românesc ca factor educativ ; „Muzichia", „muzica" și „muzica vocală în învățămîntul rumânesc" ; „Dexteritatea" și „maeștrii" ; Altă concepție educativă și didactică a muzicii ; Kiriţescu și muzica ; Muzica prevăzută ca „artă" în școala secundară. În afară de partea istorică și a expunerii unei „alte concepții educative și didactice a muzicii" (ideile lui G. Breazul însușite de C. Kiriţescu — aspectul operei de agitație în jurul ideilor), relevăm aspectul de organizare a luptei maeștrilor de muzică pentru realizarea scopului propus. Fostul sublocotenent din războiul pentru reîntregirea țării devine acum strateg al bătăliei pentru cultura muzicală românească.

Încă din 1921, intrase în acțiune „Reuniunea artistico-educativă din România" a maeștrilor de dexterități (muzică, desen și caligrafie, gimnastică și lucru manual) prin congresul ei general. Prin memoriul adresat Ministerului și publicat în revista „Muzica" (directori G. Breazul și Maximilian Costin) și în „Buletinul Reuniunii artistico-educative din România", în care se afirmă rolul educativ al muzicii, se cerea : „.. muzica vocală" să fie înlocuită cu „Muzica" ; astfel scopul educativ e mai cuprinzător, în sensul că dă copilului cultura estetică muzicală necesară pătrunderii operei muzicale ; dexterităţile să formeze „grupul artistico-educativ" ; să se „excludă titlul de maistru" ; „să se creeze secții pedagogice pe lîngă conservatoarele de muzică și școlile de arte frumoase pentru pregătirea profesorilor..." ; „programele analitice ale învățămîntului artistico-educativ să fie neapărat revizuite, amplificate și completate atît în ce privește materia de predat, cît și metodele de predare..." Și, istoria luptei este depănată cu nesfîrșitele audiențe la potentații care pe deasupra se mai și schimbau foarte des. Iar cînd s-a ajuns la Kiriţescu, nici acesta nu s-a convins ușor. Nu-i erau de ajuns argumentele ideilor lui Breazul și ale „maeștrilor". Voia să se convingă prin fapte că copiii noștri pot să ajungă a înțelege muzica cultă, simfonică. Și, Kiriţescu organizează împreună cu Breazul, timp de doi ani școlari, o serie de concerte destinate elevilor. Ideea îi venise în urma unui experiment din primăvara 1927, cînd, după un concert comemorativ Beethoven pentru tineretul școlar, se încearcă „încă o audiție, două, trei, șapte, sub inspirația și directa supraveghere a lui Kiriţescu". „Nici o încercare — scrie G. Breazul (pag. 68) — în privința aptitudinilor copiilor români de a asimila această muzică (e vorba de muzica clasică, *n. ns.)* nu fusese pînă atunci făcută...". Acum e convingător că „muzica vocală" trebuie înlocuită în școală cu „muzica", schimbare care însemna că astfel „întregul cîmp al artei muzicale se

pune la dispoziția școlarilor într-un fel în care nici un învățămînt nu-l încercase pînă atunci". Un capitol nou, „Introducere în viața muzicală", va intra în noua programă analitică — „așa cum ceruseră maeștrii prin moțiunea votată de congresul lor din 1921" — notează Breazul. În anii școlari 1930—1932, după ce reforma a devenit fapt, Kirițescu organizează „cicluri de conferințe și demonstrații muzicale radiofonice săptămînale..." (pag. 71), susținute în mare parte de compozitorul și profesorul Mihail Jora. În 1933, Breazul continuă experimentul, de data aceasta cu cîntecul popular. Iată o apreciere : „...Programele radio școlare au suferit întotdeauna de o anumită uscăciune. D-l Breazul, a cărui istorie a muzicii cu exemplificări, tot în fața microfonului, n-a fost uitată a ridicat prelegerea sa demonstrativă, desigur întîia, la treapta unei adevărate lecții naționale..." (Perpessicius, în „Cuvîntul", 29.3. 1933). Așa s-a ajuns la legiuirea și reglementarea din 1928 și 1929 a predării muzicii în școala secundară, după principiile la care G. Breazul ajunsese prin experiența sa îndelungă ca profesor de muzică și prin bogata sa informație științifică în calitate de profesor la conservator.

Începînd din 1927, el face parte și din comisia Ministerului pentru programele analitice în vederea reformei. ș.a. Legiuirea constă în :

1. „Introducerea muzicii în învățămînt ca «artă», înlăturîndu-se vechea concepție de «dexteritate».

2. Extinderea cîmpului de activitate de la cel restrîns de «muzică vocală», la «muzică».

3. Este cerută profesorului de muzică o deosebită și serioasă pregătire artistică, științifică și pedagogică.

4. Drept consecință a satisfacerii acestei cerințe, sînt asimilați titlului de profesor acei reprezentanți ai învățămîntului muzical care îndeplinesc, aceste condițiuni" (condițiile erau bacalaureatul și diploma de conservator. *n. ns.)*

Principiile educativ-estetice sînt cunoscute din capitolul precedent. În ce privește activitatea didactică propriu-zisă se preconizează :

1. „O acțiune negativă, de azvîrlire a balastului exercițiilor tehnice și teoretice, care au ridicat și anulat muzicii puterea de înrîurire educativă în școală.

2. O acțiune pozitivă, de legare a învățămîntului muzical cu necesitățile culturale, etice și naționale ale tineretului școlar român.

3. Ancorarea învățămîntului muzical în conștiința muzicală a poporului, mularea lui pe manifestările autentice de viață muzicală românească, adaptarea lui la idealul de artă, de cultură și educație a neamului.

4. Valorificarea și aplicarea muzicii românești create de geniul popular, ca materie de învățămînt și descoperirea, folosirea și însușirea puterilor educative cuprinse în cîntecul și jocul popular și în muzica bisericească strămoșească.

5. Corelat al legăturii «de jos» cu rădăcinile de viață muzicală ale poporului și copilului, legătura «de sus» cu muzica cultă românească și străină, cu cele mai desăvîrșite capodopere ale artei muzicale și cu valorile cuprinse în ele.

Scanned with OKEN Scanner

6. Şi, în fine — iată o altă normă pe care o putem împrumuta din sistemul de educaţie muzicală a vechilor Greci ; înţelegerea şi tratarea muzicii în şcoală nu o poate izola, nu trebuie să-i rupă legăturile organice cu întreaga spiritualitate a poporului ci, dimpotrivă, să o integreze, potrivit naturii ei artistice, în tot ceea ce este aspiraţie ideală, de afirmare, înnobilare şi creaţie a geniului romînesc."

Predarea muzicii în şcoala generală se ridica astfel, pentru întîia oară la noi, la „rangul unei adevărate educaţii muzicale". Ea cuprindea toate clasele liceale, pînă la clasa VIII (XII de azi).

Rolul şi contribuţia profesorului G. Breazul la iniţierea şi înfăptuirea reformei determină Ministerul să-l numească, începînd din 1932, inspector general pentru învăţămîntul muzical, iar din 1937, inamovibil, în acelaşi post. Calitatea aceasta a încetat în 1939 (din motiv de „cumul", întrucît continua să fie profesor secundar precum şi de conservator). În tot acest timp G. Breazul a desăvîrşit şi opera de concepţie şi organizare începută, prin extinderea predării muzicii la toate şcolile de tip secundar în spiritul programelor pentru licee. O grijă şi o muncă de concepţie deosebite, pe bază de cercetări pe teren şi experimente, a depus în legătură cu programele pentru şcolile normale (de învăţători) şi seminariile teologice (de preoţi), al căror rol, la sate, în domeniul educaţiei muzicale, să fie hotărîtor.

Dar, aşa cum s-a arătat la începutul capitolului, şi acestea nu au fost decît o fază a bătăliei pentru izvoarele culturii noastre muzicale — şcoala ! Concepţia, cadrul ştiinţific, programatic şi organizatoric erau acum cîştigate şi legiferate pentru elevii săi, viitorii profesori de muzică. Ceea ce însă nu era de ajuns. Aceştia mai aveau nevoie de manualele corespunzătoare — ghidul de lucru al profesorului şi carte a elevului. Cîte experimente pasionante la catedră cu şcolarii ; cîte culegeri de folclor prin sate şi şcoli cu prilejul inspecţiilor ; cîte transcrieri de fonograme la Arhiva de folclor a Ministerului ! Era singurul care lucra în Arhivă. De multe ori rămînea uitat acolo, între sulurile de ceară, de către funcţionari, după terminarea orelor de servici şi trebuia ca oamenii de serviciu, pentru a face curăţenie, să-l determine să plece. Succesivitatea, accesibilitatea progresivă a materiei pe lecţii, planurile lecţiilor, alegerea cîntecelor, textul explicativ „teoretic" al lecţiei, punerea în pagină, grafia, culorile ei, şi minunatele desene colorate ale lui Demian, care împodobeau adecvat fiecare pagină de început de lecţie nouă — toate acestea, după felul cum se văd în unele manuscriseciorne, arată o laboriozitate neobişnuită, care depăşea, credem, cu mult tot ce a lucrat Breazul vreodată. Au apărut, începînd din 1931, numai ciclul I-IV (V-VIII de azi) în condiţii tehnice şi estetice de tipar fără precedent, la Editura „Scrisul Românesc", Craiova. Eficienţa estetică şi, implicit, didactică a aspectului plastic era foarte mare, întrucît nimic nu era fără legătură cu cîntecul sau, în general, cu muzica lecţiei. Acest aspect grafic, prin caracterul său artistic — ornamental şi figural — folcloric românesc, a fost pentru oricine, români şi străini, primul motiv de irezistibilă atracţie. Cărţile erau cumpărate de către unii

Scanned with OKEN Scanner

chiar și numai pentru valoarea lor ca creație grafico-plastică. Evident, oamenii de meserie vedeau, dincolo de acest aspect, noutatea concepției didactice și a conținutului artistic muzical. Autorul realiza astfel idealul dorit de educația muzicală școlară — cîntec românesc în școala românească. Erau, în sfîrșit, definitiv alungate din manuale solfegiile-șablon, searbăde elaborări abstracte, fără vreun „duh" în ele, cîntecele germane și franceze cu texte românești adesea rizibile și, totul, atît de străin sensibilității noastre muzicale. Nestemate din comoara folclorului nostru devin de acum izvor de apă vie pentru copii, cu farmecul sonor și expresiv atît de specific al melodiei, cu structura ei ritmică și modală caracteristică. Desigur, impulsul fusese dat de Kiriac în primii ani ai secolului. „Viitorul muzicii noastre în școală se hotărăște" spusese el. Dar abia de acum, prin acțiunea lui G. Breazul, a fost realizată această legătură, care a dus la o dezvoltare a culturii noastre muzicale moderne ce culminează azi cu un curent atît de original în muzica contemporană. Așadar, sfera se precizase. Este totodată tocmai ceea ce lipsise în bună măsură muzicii noastre naționale a secolului XIX, care, așa cum făceau școlile naționale romantice, limitau folclorul mai mult la cel orășenesc și lăutăresc. Acestea, după cum se știe, aveau, chiar și la noi, tendința spre tonal, dacă nu chiar mai mult decît simpla tendință, ceea ce însemna foarte adesea înăbușirea specificului ritmic-modal al folclorului țărănesc — cel mai autentic românesc. Era aici efectul acțiunii îndelungi, cvasi-exclusive, atît a muzicii bisericești corale — curat armonico-tonală, venită la noi din Occident prin ruși — a fanfarelor, cît și al altor influențe — opera, maeștrii de muzică italieni, germani și francezi. Așa se explică faptul că, de la începutul secolului, cînd Kiriac a aruncat ideea-program cunoscută, școala noastră rămăsese, timp de încă treizeci de ani, din punctul de vedere al conținutului artistic și al concepției didactice, sub vechea domnie a cîntecelor germane și franceze, adesea ridicol adaptate în românește, la inhibitoarele solfegii și la gîndirea pur tonală. Manualele lui G. Breazul au avut meritul cu totul excepțional de a fi rupt definitiv și convingător cu o concepție de educație muzicală școlară ce contrazicea grav sensul istoriei și al dezvoltării geniului nostru național în muzică și de a fi impus cu maximă tărie ideea folclorului nostru țărănesc ca cea mai valoroasă și autentică tradiție, ca cel mai vitalizator izvor al culturii noastre muzicale.

Este adevărat, între timp problema frămîntase mult spiritele ; o arhivă fonogramică luase ființă din inițiativa și prin munca sa științifică ; dar discuțiile erau încă în parte contradictorii (vezi ancheta revistei „Muzica", începută în 1921) ; iar practic, legătura creației și a educației muzicale cu folclorul țărănesc era slabă din cauza necunoașterii lui. Cele patru manuale ale lui Breazul, apărute între 1931 și 1935, au izbutit să pună nu numai în mîna copiilor, ci și a vîrstnicilor și a compozitorilor, niște adevărate antologii ale folclorului muzical românesc, reprezentînd pentru întîia oară toate genurile și aproape toate regiunile lui dialectale. Evident — ideea, inițiativa, concepția, organizarea, materialul, latura didactică, revin în totul lui Breazul. Compozitorul și folcloristul

Scanned with OKEN Scanner

Sabin Drăgoi — coautor — a contribuit cu melodii originale și cu prestigiul său ca folclorist și compozitor, la nivelul artistic general. Tocmai prin concepția lor *antologică* au avut cărțile lui G. Breazul și Sabin Drăgoi acel răsunet, acel efect binefăcător în conștiința copiilor, a iubitorilor muzicii și a compozitorilor, echivalînd astfel cu o mare operă de educație artistică-muzicală a națiunii. A fost momentul saltului calitativ general în felul de a gîndi și simți : *programele* școlare statuau baza repertoriului folcloric ; exemplu viu apăruse prin aceste manuale care, nu întîmplător, se intitulau simplu — „Carte de cîntece" ; apăruse înainte cu cîțiva ani și întîia „operă" cu caracter curat folcloric, *Năpasta* de Sabin Drăgoi ; G. Cucu își încheia, o dată cu scurta sa viață, opera sa corală, cu descoperirile ei eterofonice, ca un Creangă al folclorului nostru muzical ; iar G. Enescu mergea mult înaintea tuturor, în pasul lui gigantic, dîndu-ne pe *Oedipe ;* la conservator, C. Brăiloiu începuse să predea, experimental, pentru prima oară, un *curs de folclor.* Mai mult decît atît, curînd apare un alt ciclu de patru manuale școlare (pe baza aceleiași programe analitice, oficiale) de C. Brăiloiu și I. Croitoru, într-un sănătos (în fond) spirit de întrecere. Progresul incontestabil, de atunci, al creației noastre, al școlii noastre naționale moderne de muzică, datorează mult acestui moment de cotitură definitivă spre valorile educative ale folclorului. Căci aceasta a fost esențialul în cele patru „Cărți de cîntece" ale lui G. Breazul — organizatorul educației muzicale școlare, profesorul și folcloristul : de a fi așezat definitiv, în legi și în practica școlară, ideea de valoare primordială, educativă și estetică, a cîntecului popular. Cosmopolitismul — concepția preferată a burghezo-moșierimii — primea abia acum lovitura de grație ; drumul deschis de mult de Musicescu și Kiriac era acum drumul larg al școlii. Izvoarele creației muzicale românești erau acum limpezi și ale tuturor.

Trebuie să notăm însă că, în latura didactică, a metodei de predare, cărțile lui Breazul sufereau de anumite limite, ale epocii : în fond, problema predării teoretice a scris-cititului muzical, vechiul păcat capital al muzicii ca obiect în școală, nu era rezolvată. Totuși. e greu să fie adusă lui Breazul o asemenea critică în toată gravitatea ei, întrucît problema alfabetizării muzicale în școala generală, conștientizarea, posibilă numai pe această cale, a limbajului muzical, era și este încă și azi, nerezolvată ; în ultimele două-trei decenii se fac încercări asidue în multe țări în acest sens. Ceea ce trebuie însă negreșit subliniat, este faptul că un repertoriu muzical, pe atît de valoros artistic pe cît de limpede și spontan ca expresie muzicală, așa cum este cel din manualele lui Breazul, are prin el însuși și mari virtuți didactice, pe care de obicei pedagogii le folosesc intuitiv, cu bune rezultate.

Premiul Academiei a fost acordat lui G. Breazul și Sabin Drăgoi în 1932 pentru *Cărțile de cîntece* de clasele I și II, raportor fiind I. Bianu, președintele Academiei. În 1935, același premiu i-a fost acordat lui G. Breazul (de data aceasta ca singur autor) pentru *Cartea de cîntece* de clasa IV, raportor fiind George Enescu. Este de notat că

Scanned with OKEN Scanner

această carte, prin volumul materialului — adevărată antologie — nu a putut fi tipărită decît după renunțarea completă a lui G. Breazul la drepturile de autor, fiind prea scumpă și așa. (Vezi scrisoarea Editurii „Scrisul românesc", Craiova, 24 noiembrie 1933 ; biblioteca G. Breazul.)

Ecoul în presă și în lumea culturii în general a fost excepțional. Muzicieni, literați, esteticieni, sociologi, istorici (N. Iorga ș.a.) au apreciat în scris valoarea artistică și educativă, valoarea științifică și valoarea pedagogică. Într-un cuvînt, *Cărțile de cîntece* fac parte din acea categorie de cărți didactice, care depășesc sfera restrînsă a destinației lor școlare și devin adevărate evenimente culturale în viața unui popor.

Lucrul acesta avea să fie confirmat, și încă pe un plan mult mai larg, internațional, cu prilejul Congresului internațional de educație muzicală, care a avut loc la Praga în primăvara anului 1936. Reprezentînd el însuși țara noastră acolo, G. Breazul a avut ideea ca, o dată cu o bogată vitrină cu manuale didactice din trecut și prezent, cu jucării muzicale ale copilului român, instrumente muzicale populare, diagrame ale locului muzicii în școala noastră, să deplaseze la Praga și un mic grup școlar de fete, exemplificîndu-și astfel conferința sa despre educația muzicală școlară în țara noastră cu cîntece și jocuri populare. Ecoul în presă, aprecierile cele mai înalte cu putință ale celor mai buni cunoscători în problemă, pentru legiuirile, programele și mijloacele educației muzicale de la noi și pentru cîntecul și jocul nostru popular au fost extraordinare. Inițiatorul și organizatorul Congresului, profesorului Kestenberg, apreciază manifestarea românilor ca „un strălucit succes în fața acestui for internațional de învățați, muzicanți și pedagogi". Iar ziarul „Prager Presse" scrie : „În privința cultivării educației muzicale, nu este al doilea popor în Europa care să se poată măsura cu România". *Cărțile de cîntece* au stîrnit ecouri ce nu s-au stins multă vreme. Scrisorile fără număr primite mulți ani la rînd de la mari pedagogi și folcloriști, tot ceea ce s-a scris despre ele, ar putea umple singure un volum. (După mai bine de douăzeci de ani de la acest Congres, în 1957, ducîndu-se la Praga, G. Breazul constată că manualele sale erau încă expuse în muzeul Institutului Pedagogic de acolo ; — dintr-o notă de călătorie.)

În anul următor, 1937, G. Breazul, împreună cu un distins pedagog, N. Saxu, avea să scoată seria de patru manuale pentru școlarii din cursul primar, intitulate *Carte de cîntece pentru copii*. Se pare, după cantitatea foarte mare de însemnări, proiecte și studii de fond, că acestea au fost considerate ca foarte importante, chiar hotărîtoare, pentru toată dezvoltarea gîndirii și sensibilității muzicale a viitorului om cultivat artistic sau artist-muzician. Reținem atenția, în hîrtiile profesorului, în special numeroasele încercări de schițe de programă, cantitatea mare de material folcloric și, în gradul cel mai înalt, fazele prin care au trecut, începînd încă de prin 1930, studiile proiectate asupra psihologiei („firii") muzicale a copilului român, asupra jucăriilor lui muzicale. Dar cel mai important dintre aceste studii este cel despre elementele de structură prepentatonală — oligocordiile — caracteristice mai ales folclorului copiilor și avînd ca structură originară terța mică. (G. Breazul

— „*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*", în *Studii de Muzicologie*, I. Ed. muzicală, 1965.)

Studiate ca folclorist și teoretizate treptat la cursul său de Enciclopedia și pedagogia muzicii (vezi capitolul precedent) în cadrul problemelor de psihologie și de preistorie a muzicii, cunoașterea modurilor prepentatonice urmărea elucidarea acelor forme primordiale ale muzicii care, ontogenetic, puteau fi aplicate în alegerea conținutului și metodei de educație muzicală a copilului. Așadar, apariția cărților de cîntece pentru copii este un summum de imens bagaj de cunoștințe și studii originale. De aci și originalitatea acestor cărți : 1. scopul educativ — conținutul artistic românesc, din repertoriul folcloric al copilului ; 2. concepția didactică — folosirea acestui repertoriu pentru realizarea unui început de instrucție muzicală, de conștientizare a limbajului muzicii prin semne. În vederea realizării primului scop sînt propuse trei categorii de „bunuri muzicale" : producțiile muzicale ale copilului, muzica populară, operele de artă muzicală cultă. În vederea realizării scopului instructiv se propune un sistem de reprezentare grafică intuitivă a conturului melodic, care înlocuiește „deocamdată" semiografia muzicală propriu-zisă și care are rolul de a prefigura această semiografie și de a familiariza pe copii cu ea într-un mod plastic. Iată cum explică G. Breazul această inovație : „...Cred că luînd în mai de aproape cercetare natura muzicii ca artă și ca apariție în forma sensibilă a sunetelor, proiectate în spațiu, se pot descoperi și alte mijloace de reprezentare grafică a muzicii. Condiția care trebuie ținută necurmat în seamă este ca *imaginea auditivă, acustică, să-și afle corespondentul, simbolul, cît mai adecvat în imaginea optică*. Iar norma de căpetenie este ca necontenit să fie urmărită identificarea imaginii optice cu cea acustică, reprezentările sonore fiind astfel cu necesitate provocate prin reprezentările vizuale. Astfel punînd problema, utilajul de semiografie muzicală în uz nu este destul de concret și intuitiv pentru puterea de percepere și de operații mintale ale copilului". (G. Breazul — *Patrium Carmen*, p. 621).

Aceste cărți constituind un pre-abecedar muzical pentru copil și, totodată, un îndrumător metodic pentru educator, au fost distinse și ele cu premiul Academiei, fiind apreciate elogios și de cele mai proeminente figuri ale muzicologiei din țara noastră și de peste hotare. Ele rămîn și astăzi valoroase atît ca repertoriu de cîntece pentru copii, cît și ca sugestii de principii metodice.

Despre originalitatea procedeului, autorii înșiși — G. Breazul și N. Saxu — spun, într-o scrisoare către ministrul respectiv : „...Socotim o inovație folositoare și nimerită pentru învățămîntul muzical al copiilor, reprezentarea liniilor melodice ale cîntecelor prin valuri colorate și figuri intuitive, care închipuie notele muzicale, *metodă originală, neîncercată nicăieri pînă azi*", *(s. ns.)*, afirmînd astfel paternitatea metodei. În stadiul de experimentări în care se află azi pretutindeni inițierea muzicală la grădinițe și școli primare, ar fi greu să avem o apreciere mai hotărîtă a „metodei" acestor cărți (latura instructivă).

Scanned with OKEN Scanner

Timpul ne-o va spune. Dar principiul artistic-educativ, al însuși folclorului copiilor, cu structura lui primară, „oligocordică", adecvată stadiului și vîrstei, va rămîne în mod sigur.

Credem că o concluzie generală a activității lui Breazul ca autor de manuale didactice este grija, efortul extraordinar și reușita deplină în a înfăptui concepția sa de predare a muzicii în școală „ca artă" (nu ca „dexteritate" sau „cunoștințe"). Lucrul acesta se vede în valoarea conținutului artistic-educativ — viziune folclorică, a izvoarelor și originalității întregii noastre culturi muzicale a viitorului.

Cine nu s-ar fi îmbătat de asemenea succese! Breazul însă a rămas cu mintea limpede. Chiar și după succesul de la Praga, Breazul rămîne cu spiritul critic treaz. El scrie în 1940: „Firește, aceste elogioase aprecieri (e vorba de presa Congresului de la Praga și de participanți, *n.ns)* nu provin decît în urma cunoașterii condițiilor legale, regulamentare și financiare, pe care statul le fixează pentru activitatea de învățămînt muzical în școala românească. *Ele se referă la posibilitățile ideale, nu și la realitate, la rezultatele acestui învățămînt,* căci în acest caz aprecierile ar fi fost — credem — dacă nu hotărît negative, mult mai palide. Pentru că nu poate nimeni susține că aceste atît de favorabile condițiuni produc rezultatele așteptate și cuvenite". Și continuă cu cauzele acestei situații, punînd în primul rînd *pregătirea profesorilor de muzică.* Căci în conservatoare nu s-au făcut, în programe, schimbările necesare pentru a corespunde deplin sarcinii formării profesorilor de muzică. Și Breazul cere ca să se înființeze *Școli Normale de muzică* sau *Școală superioară de educație muzicală,* preconizate de legea reformei din 1928, de care s-a vorbit mai sus. Acesta era profesorul Breazul — critic și auto-critic. Dar el lupta cu pasiune pentru un ideal. Azi îl înțelegem mai bine.

Cîteva cuvinte despre Breazul profesorul de muzică; căci el nu s-a preocupat numai indirect de școlarii mici și mari, prin lupta pentru legi, planuri de învățămînt și programe analitice noi, pentru manuale și pentru pregătirea viitorilor profesori, ci a făcut și muncă efectivă la catedre de școală secundară cea mai mare parte a vieții sale. Foștii elevi ai liceului militar Mănăstirea Dealului, unde a profesat din 1920 pînă în 1926 (minus cei doi ani de studii la Berlin), sînt unanimi în a afirma că acolo muzica devenise pasiunea și activitatea lor artistică cea mai intensă: cor mare, totdeauna de trei-patru sute de elevi, cu un repertoriu care cuprindea aproape toate genurile populare și din literatura corală universală; orchestră semi-simfonică, cu un repertoriu pretențios de uverturi și piese simfonice clasice; studiul instrumentelor (parțial obligator prin programa școlii); audiție de muzică pe discuri la clasă și în orele libere — toate în program și în afara lui. Procesele verbale de inspecție sînt mărturie acestor realități.

Desigur, la Seminarul Central, unde a avut catedra începînd din 1926, posibilitățile de educație muzicală erau cu mult mai mari. Cu prilejul „asistențelor la ansamblul coral", obligator în cadrul pregătirii lor pedagogice, studenții au observat neobișnuitul talent de dirijor al

Scanned with OKEN Scanner

lui G. Breazul. Muzica era aici obiectul celor mai încordate ambiții și încercări. Elevii simțeau bucuria cîntecului coral chiar din faza pregătitoare, a exercițiilor vocale, cu care se începea munca de două ore a ansamblului coral. Foarte pretențioase piese corale religioase și profane din literatura românească și universală făceau din acest colectiv cel mai valoros cor școlar al Capitalei. În mare cinste era muzica Renașterii. Virtuozismele vocal-corale caracteristice madrigalelor, villanellelor ș.a., și care la „epoca" lor se executau, din această cauză, de grupuri corale de cameră, la corul acesta de sute de voci sunau exploziv, campestru, cu o expresie neobișnuită de bucurie, într-o viziune artistică pe care Occidentul, patria acestei muzici, nu o cunoaște. Era nu numai original, ci de-a dreptul cuceritor. Figurile coriștilor erau transfigurate de bucurie. Nu e de mirare că un profesor care avea puterea să facă dintr-un cor ca acesta — pe cît de masiv și numeros, pe atît de necopt — un asemenea vulcan de expresie muzicală, credea fără margini în puterea educativă a muzicii și era capabil să ducă lupta de o viață pentru impunerea acestei credințe în viața artistică școlară și de masă. Nu e de mirare nici faptul că pînă la vîrsta de 40 ani a fost dirijor la mai multe ansambluri corale și orchestrale de amatori.

Munca aceasta la școală era, însă, în gradul cel mai înalt istovitoare. Experiența proprie l-a determinat pe inspectorul general al învățămîntului, George Breazul, să convingă forurile de stat respective să echivaleze ora de ansamblu coral cu două ore la clasă, și să fie retribuite ca atare.

„Orele" de muzică propriu-zise erau și ele dominate de această vrajă a artisticului. Neplăcuta teoretizare a scris-cititului muzical (de care G. Breazul, cum s-a arătat mai sus, n-a izbutit să scape) trecea repede, era uitată cu desăvîrșire atunci cînd melodia de cîntec sau de joc, după ce se „învăța" după note, antrena toată clasa. Intervenea în acest moment, spontan, atît la elevi cît și la profesor și la studenții care făceau asistențe, o ciudată fantezie eterofonică de voci. de instrumente, de fluierat, care constituia totdeauna farmecul orei de muzică. Era clar, în orice împrejurare a muncii sale în școală cu elevii, că activitatea aceasta pentru G. Beazul — profesorul de conservator, savantul recunoscut prin apartenența sa la diferite organizații muzicologice de peste hotare — nu era deloc ceva minor sub nici un raport. Bucuria realizării artistice, chiar și aceea de o nuanță cam copilărească (voită de altfel de el) de la „ora de muzică", era în aceeași măsură și a profesorului și a elevilor. Era mîndru de toate acestea, mai mîndru și mai pasionat, se pare, decît de tot restul activității sale. Se manifesta astfel vocația sa puternică pentru munca de educator. De aceea, avea în plan să scrie o carte despre „personalitatea profesorului de muzică". Desigur, numai lipsa de timp — cel mai mare dușman al său — l-a împiedicat să o facă. În acest sens, un ecou mișcător al atașamentului pentru munca la catedra școlară de muzică este portretul pe care Breazul îl schițează fostului său profesor de muzică, basul de operă Dimitrie Teodorescu, la moartea lui, într-o cronică de concert

Scanned with OKEN Scanner

coral la Ateneu, concert dat de studenți teologi, foști elevi ai săi, cu un program pregătit de profesorul dispărut. În concentrarea sa, acest portret devine o epocă, o generație, un crez social-cultural național, un avînt eroic. Este atît de expresiv, încît avem sentimentul că a voit să rezume prin el cartea sa, pe care nu mai spera probabil să o scrie, despre „personalitatea profesorului de muzică". Portretul emoționează, convinge, educă pe educatori. Această trăsătură, esențială întregii activități a lui Breazul, primează, cum se va vedea, și în cronicile sale muzicale.

Și mai arzător se manifesta la G. Breazul vocația de profesor în relațiile lui cu colegii. Și nu numai pe plan individual. Este de ajuns să notăm organizarea aproape anuală de cursuri de vară de perfecționare — la început cu maeștrii de muzică, apoi cu învățătorii, cu educatoarele de grădinițe și cu conducătorii de cămine culturale — cu care prilej îi deprindea și să culeagă folclor cu fonograful. Era în corespondență neîntreruptă cu majoritatea foștilor săi studenți, care îi trimiteau folclor (cei mai mulți învățaseră de la el să înregistreze), știri, opinii, cerîndu-i și sprijin în diferite probleme în legătură cu catedrele la care lucrau.

Dar omul de știință și luptătorul cu conștiință atît de acută a cerințelor vitale ale vremii pe linia educației, a „săpării, izvoarelor" înseși ale culturii noastre muzicale naționale, nu se putea să nu stîrnească rezistențe, subiectivisme, care nu vedeau decît părțile vulnerabile, neesențiale de altfel, ale înfăptuirilor lui G. Breazul. O dată cu contestarea dreptului de existență a catedrei de Encliclopedie și pedagogie muzicală a fost contestată, printr-un memoriu, și valoarea științifică a programelor analitice și cea didactică a manualelor de școală secundară, cele patru *Cărți de cîntece*. Argumentul de căpetenie ale preopinenților sînt neclare. Luate literal, sînt în mod evident greșite, în ce privește principiile de metodă ale programelor analitice : 1. învățămîntul muzical secundar trebuie să fie derivat din cel superior ; 2. trebuie ca programele să fie făcute pe baza colaborării dintre profesorii secundari și cei de conservator. Desigur, forurile de stat nu puteau să se lase convinse de asemenea argumente. Programele au rămas așa cum au fost gîndite de G. Breazul și cum sînt, în concepția lor, pînă azi. În ce privește contestarea manualelor, obiecțiunile — azi, unele mai mult sau mai puțin juste, altele, discutabile — nu sînt nici ele clare și la obiect, întrucît pe de o parte sînt probleme de teorie a folclorului, neclare încă în general pe acea vreme, și întrucît, pe de altă parte, scopul principal al *Cărților de cîntece* era de a face educație și instrucție în vederea însușirii artistice conștiente a unor melodii folclorice sau culte, și nu teoria folclorului. Obiecțiunea că teoria muzicii din programă, predată în școala secundară, este teoria muzicii occidentale, iar exemplificarea este muzica populară românească, este și ea caducă, deși în sine, justă. Aici neînțelegerea vine de acolo că se dă numele de predare a teoriei muzicii procesului de însușire a elementelor de scris-citit muzical. Greșit, și cu efecte negative mari, este deci în realitate faptul că acestea se predau ca teorie ;

Scanned with OKEN Scanner

iar teoria adevărată — a specificului modal și ritmic, a naturii monodice a melodiei cîntecului nostru popular, precum și aceea a tonalității — nu au ce căuta aici. De fapt, deci, în cazul manualelor, teoretizarea procesului de însușire a scris-cititului muzical este acela care era și este și azi dăunător, greșit ca proces de cunoaștere și de învățare, și nu inadecvarea teoriei muzicii occidentale la structura cîntecului nostru popular, pe care școlarii n-aveau cum s-o înțeleagă și de care nu aveau de loc nevoie pentru a învăța să cînte după note anumite cîntece. Obiecțiunea rămîne fără obiect și pentru că Breazul alesese în așa fel cîntecele folclorice, încît scările și ritmurile lor nu contraziceau peremptoriu — la nivelul predării scris-cititului muzical, bineînțeles — teoria occidentală.

Despre rezultatul acestor lupte, bazate în mare parte pe moravuri și subiectivisme inerente vremii de atunci, s-a arătat în capitolul precedent, în legătură cu catedra de Enciclopedia și pedagogia muzicii. Și aici protagoniștii „luptelor" au revenit mai tîrziu asupra atitudinilor lor, atunci cînd timpul și experiența au dus, pentru fiecare dintre ei, la lămurirea mai științifică, deci mai obiectivă, a problemelor în discuție.

Criticul muzical și conferențiarul educator

Așa cum însăși logica acestui fel de activitate, o cere, așa, cum o cerea și viziunea și temperamentul de militant al profesorului G. Breazul, cronicile muzicale, articolele de revistă și studiile sale din aproape toate disciplinele muzicologice au un puternic caracter critic, atît în sensul de principiu metodologic, de cercetare, cît și în sensul mai obișnuit, de principialitate în a spune pe nume, în a scoate la lumină aspectele socotite negative ale lucrărilor. (Aici trebuie căutată, în parte, sursa unora din acele atitudini potrivnice care l-au amărît prin subiectivismul și neprincipialitatea lor.) Ne vom opri mai ales asupra cronicilor muzicale, care reflectă cel mai complet aspectul educativ ce-l avem în vedere. Este vorba, firește, de educarea compozitorilor, a organizatorilor vieții muzicale și a publicului. În această activitate a lui Breazul se simte, mai mult ca în celelalte, influența ideilor marxiste și ardoarea militantă din Germania anilor de după întîiul război mondial. Raportul dintre artistic și social, rolul culturii muzicale de mase în dezvoltarea artei și caracterul ei național sînt baza și firul roșu al tuturor articolelor de presă, conferințelor ș.a.

„Compozitorii noștri și lucrările lor trebuie să fie obiectivul de căpetenie al unei activități critice muzicale" — spune el, observînd raritatea compozițiilor românești în programele simfonicelor („Cuvîntul", 14.III.1932).

Aici Breazul urmărește în primul rînd să acrediteze cît mai adînc ideea că și arta muzicii, ca fenomen social care reflectă stările de spirit și idealurile cele mai caracteristice unei societăți în anumite condiții istorice concrete, trebuie, chiar pentru aceste motive, să se adreseze societății respective, spre a o impulsiona spiritual, în realizarea acestor idealuri. Iată cum vedea el rărirea publicului la audițiile de lucrări româ-

Scanned with OKEN Scanner

nești : „...Nu numai forma, cum susține estetica sociologică, ci și fondul operei de artă sînt în strictă determinațiune față de temperatura spirituală a societății în care s-a produs opera de artă. Autonomă în aparență, opera de artă, este product prin excelență social ; izvorînd dintr-o ambianță socială, ea se adresează societății. Fără ecoul pe care trebuie să-l aibă în mediul social, opera de artă nu-și poate afla mijloace de existență. Societatea intervine ca factor concreator și susținător al operei de artă. Numai în măsura intervenției sale ca factor de creațiune sau în măsura aderării, acceptării sau împărtășirii atitudinii de creație, societatea capătă posibilitatea perceperii și asimilării productului artistic. Lipsurile de afinități dintre diferite straturi sociale explică și incapacitatea de înțelegere a produselor artistice sau variabilitatea de înțelegere. Mediul, înrîurind astfel producerea operei de artă, capătă rol de regulator al producției artistice. Procesul de creație, oricîtă independență ar presupune, cade sub controlul și influența indirectă a societății. Fără baze sociale, exercițiul de creațiune muzicală devine himeric joc de fantasme". Asemenea idei s-ar putea înmulți, dar cele de mai sus sînt prea de ajuns, prin pregnanța lor, să ne facă să înțelegem clar punctul de vedere filozofico-estetic și sociologic al abordării problemelor legăturii dintre opera de artă muzicală (compozitor) și auditor, problemă esențială, asupra căreia compozitorul și omul de artă trebuie lămuriți, îndrumați foarte serios.

Mergînd mai departe la obiectul artistic concret — structura, limbajul operei de artă muzicală — Breazul reafirmă în critica muzicală ideile lui Kiriac asupra folclorului muzical țărănesc ca singurul izvor artistic autentic și prestigios al specificului nostru național. Acesta este la el criteriu suprem, principiu fundamental. Vorbind de un șir de prime audiții românești la filarmonică și succesul lor, el spune :

„...Este însă incontestabil că tot ce e avînt creator mai autentic românesc pornește hotărît de la folclor. Estetica imitațiunii și a didascaliei străine devine de o impotență creatoare dezolantă". Apoi, după ce-și arată îngrijorarea cu privire la anumite manifestări în sfera „Vienei experienților iconoclaste", continuă : „...Cercetarea folclorului românesc ar tămădui radical multe din nestatornicele înclinații de care sînt amăgiți în bună parte unii dintre compozitorii noștri". Și propune ca obiectivele în legătură cu strîngerea și studierea folclorului să devină „activitatea primordială și cea mai utilă pe care are să o desfășoare Societatea Compozitorilor Români în viitor" — idee ce a devenit fapt după cîțiva ani, cînd C. Brăiloiu a înființat Arhiva de Folclor a Uniunii Compozitorilor, care a devenit, cum se știe, un imens laborator, institut al cunoașterii și restituirii acestui folclor viitorului — incluzînd aci și activitatea editurii ei, ce era în plan de a fi înființată. În legătură cu discuțiile ce trebuie să aibă loc între compozitorii cu orientări și concepții opuse, despre caracterul folcloric național, Breazul spune : „Iar asprimea discuțiilor, care nu înseamnă trivializarea lor, va prilejui o necesară lămurire teoretică a esteticii compozitorilor noștri" („Mișcarea Literară" 23.V.1925) — idee simplă, ce vrea să educe ; pentru pasiune și civilitate în știință.

În altă cronică, cu privire la un program de sală, în care se scrie despre temele unei compoziții românești că sînt „teme în spirit românesc, fără să cadă în folclorism", G. Breazul comentează : „...A ajuns oare folclorismul o primejdie, pentru a ne feri să nu cădem în el ? !" („Cuvîntul", 4.III.1929). Desigur, pentru vremea și stadiul în care se afla culegerea, cunoașterea și folosirea folclorului, observația criticului era foarte binevenită de fapt, căci chiar el era acela care, săptămînal, se vedea nevoit să observe, în compozițiile românești de izvor folcloric, că autorii nu izbutesc să creeze atmosfera specifică din cauza necunoașterii folclorului. Iată și un alt aspect, cuvinte despre și pentru unii compozitori care „oscilează cu predilecție spre oriental și aleg de obicei elementele tehnice cele mai puțin distinctive și caracteristice pentru ceea ce este specific în melosul, ritmica și chiar polifonicul și timbralul românesc" („Universul literar", 21.II.1926).

Două treimi din cronicile de concert ale lui Breazul se referă la concepțiile estetice și la limbajul compozițiilor românești. Făcea în acest fel o operă educativă, întîi pentru compozitori și în al doilea rînd pentru public, operă care nu avea nici precedent nici egal în vremea lui. Lămuririle teoretice, încurajările, critica „la obiect", plecînd de la ușoare observații pozitive sau negative, mergînd pînă la aprecieri negative în serie, atunci cînd momentul evoluției unui compozitor constituia un „moment critic". Competența, onestitatea, curajul, tactul — o rafinată tactică, s-ar putea chiar spune — fac ca observațiile lui critice să aibă credit și, deci, eficiență. Nici fecunditatea creației unui cunoscut compozitor, coleg al său, la conservator, care-i dădea cel mai des prilejul să scrie despre el, nici faptul că acest compozitor era orientat categoric pe linia tradiției folclorice, pentru care milita intens și criticul, nu l-au oprit ca, la un moment dat, după multe aprecieri critice, intenționat oscilante și cu sugestii încurajatoare, să scrie despre acesta, ca o apreciere conclusivă generală : „...Fecunditatea compozitorului nu este în raport direct cu calitatea" („Cuvîntul", 14.III.1932). Și nu se poate spune că asemenea atitudini au rămas totdeauna fără răsunet în vicisitudinile luptei criticului pe toate planurile vieții muzicale din vremea la care ne referim.

Totuși nimic nu l-a abătut din drum, nimic nu l-a înfrînt pe Breazul în lupta sa dusă în toate manifestările vieții muzicale pentru o muzică românească de autentică valoare artistică, cu un caracter folcloric național. Această contribuție a sa, de hotărîtoare importanță la dezvoltarea culturii noastre muzicale, i-a fost recunoscută deschis de către muzicienii vremii, chiar și de către aceia cu care el fusese nevoit să intre în trecătoare, inevitabile conflicte de idei. Dimitrie Cuclin, această înaltă conștiință a unei jumătăți de secol de gîndire și creație muzicală românească, spune : „...Pun un special accent pe lupta dusă de profesorul G. Breazul pentru valorificarea cîntecului popular românesc în muzica cultă și pentru nestrămutata lui credință în potențele artistice ale folclorului nostru muzical" (Scrisori — Biblioteca G. Breazul).

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum s-a enunțat din capul locului, G. Breazul nu despărțea în concepția sa estetică actul de creație și interpretare de cel de receptare al auditorului, considerîndu-l pe acesta ca cel de-al doilea factor creator, în felul lui, al culturii muzicale. De aceea, în cronicile sale destinate, prin chiar natura lor, celui mai larg cerc de cititori, — intențiile, scopul lor educativ, erau concepute nu numai cu destinația compozitorului ci, în egală măsură, și a auditorului. Firește, acest aspect al problemei educației muzicale de mase avea largi implicații de politică culturală a statului, de unde lupta sa pe această temă cu concepțiile neclare ale conducătorilor instituțiilor muzicale și activității lor. Dar, mai clar și mai convingător decît orice vorbește în această privință scrisul neîmblînzitului cronicar, observator treaz, conștient și pornit pe lupta, adesea primejdioasă pentru el, a cuceririi și apărării drepturilor maselor la cultura muzicală înaltă.

Chiar din anul începuturilor sale publicistice, Breazul își pune, într-un sens democratic-popular, problema educării și formării publicului. După ce arată neputința așezămintelor de cultură generală și specială (de muzică) de a promova cultura muzicală în țara noastră, el laudă începutul unor audiții „populare" la Filarmonică și propune : alcătuirea programelor de concert pe baza unui principiu instructiv-educativ ; conferințe introductive la programe (concerte) ; prețuri modice la concerte, întrucît cele exagerate exclud publicul larg ; audiții pentru studenți și elevi. Și încheie : „Revine deci Filarmonicii înalta onoare și marele merit că a pornit cu tot dinadinsul această mișcare, de a aprinde și purta lumina culturii muzicale în poporul nostru, perfecționînd în acest minunat chip însăși cultura noastră sufletească" („Îndreptarea", 24.X.1920).

Concepția sa estetică despre raporturile dintre creatorul muzicii și societatea în mijlocul căreia acesta o creează, expusă la începutul capitolului de față, îl conduce la concluzia că auditorul, publicul, este acela care confirmă sau infirmă valoarea, autenticitatea operei de artă muzicală. Este aci problema publicului ce trebuie educat și format pentru a răspunde sufletește mesajului operei, răspuns fără de care aceasta nu trăiește.

După ce arată că absența publicului, de la o vreme, de la audițiile Societății Compozitorilor este „nefirească și paralizantă" continuă : „...Cum programele audițiilor sînt alcătuite exclusiv din producții de muzică românească e ușor de înțeles de ce importanță este pentru un compozitor să-și verifice direcțiunea în care este înclinat a lucra, prin interesul trezit în masa auditorilor săi. Audițiile Societății Compozitorilor, mai ales în faza de începuturi în care sîntem, erau menite să probeze tocmai măsura în care creatorul se ține în descoperirea și realizarea aspirațiilor culturale ale societății noastre culturale românești. Iată pentru ce socotim indiferența publicului față de audițiile de muzică românească mai îngrijorătoare decît ca față de alte concerte sau reprezentațiuni de operă străină..." („Cuvîntul", 18.III.1928).

Dar, aproape în toate cazurile cînd trebuie să pună o problemă importantă despre o muzică românească, despre un interpert, despre

Scanned with OKEN Scanner

politica culturii, Breazul începe prin a arăta reacţia publicului. De pildă, vorbind despre executarea *Idilei pentru vioară şi pian* de Stephănescu : „...melos popular... înţeles larg al cîntecului şi jocului popular... Ropotirea aplauzelor auditorului" era nu numai „pentru satisfacţia estetică... ci şi o manifestare spontană a poporului, care-şi descoperea şi lămurea arta sa, îşi afla muzica proprie..." Buna dispoziţie sufletească cu care au fost primite şi celelalte piese din program, fără ca însă pentru vreo alta să se fi produs acea semnificativă manifestare de aprobare ca pentru compoziţia lui Stephănescu, „...arată ce curat simţ românesc trezise *Idila* în auditor" („Mişcarea Literară", 23.V.1925).

Sau, într-o cronică de început de an, unde trece în revistă evenimentele şi aspectele principale ale vieţii de concert, vorbind de acel public snob, care umple sălile la soliști mediocri, dar mari tehnicieni : „Oaspeţi streini ce-şi umplu doldura buzunarele şi pleacă azvîrlindu-ne generos atributele de «public cunoscător, pretenţios»... Risum teneatis !" Sau, dimpotrivă, ca să arate că există şi un public cu bun simţ şi cultivat, aminteşte cum a fost fluierat un dirijor improvizat — „băiat de familie bună" de altfel — şi cum, în altă împrejurare, cînd, deşi cu o slabă punere în scenă a baletului *Petruşca*, „publicul a sesizat valoarea operei şi n-a fluierat" („Cuvîntul", 2.I.1928). În altă împrejurare, după un program simfonic cu Beethoven, Mozart, Musorgski şi o primă audiţie românească, subliniind entuziasmul publicului, explică acest succes prin orientarea programului spre gustul cel bun al maselor, şi termină : „Publicul vrea o muzică mare" („Cuvîntul", „publicul nostru şi *Eroica*", 3.III.1930).

La cronica unui sfîrşit de stagiune, voind să arate că o creaţie muzicală fără public e de neconceput şi trasînd din nou în acest sens ţelurile activităţii muzicale ca fiind : 1. stimularea compoziţiei muzicale româneşti, şi 2. educţia muzicală a poporului, Breazul spune ; „Muzica nu-şi poate dezvolta puterile decît într-o comunitate de credincioşi iniţiaţi şi entuziaşti"... „Productul artistic este product cultural. Productul cultural nu trăieşte decît prin comunitatea socială, cînd devine bun al societăţii, al maselor. Pregătirea maselor pentru participarea lor la acest product cultural, în specie opera de artă muzicală, este ceea ce trebuie propus ca ţel al activităţii muzicale ce este de desfăşurat în jurul sferei de artă muzicală..." („Gîndirea", 6.VII.1930).

Dar Breazul gîndeşte nuanţat noţiunea de public. Aci se vede concepţia sa democratică. Printr-o absenţă mai îndelungată din ţară a directorului Filarmonicii (G. Georgescu), au fost suspendate concertele duminicale, dar nu concertele simfonice ; Alfred Alessandrescu dirijează programe pe al căror afiş e scris : „Preţuri absolut populare". Un auditor nou, „care nu este cel obişnuit, al simfonicelor duminicale", umplea sala Ateneului la concertul dirijat de Alfred Alessandrescu. Mare succes, sală plină, entuziasm. Concluzia cronicarului : snobismul publicului bucureştean împiedică pe cei ce doresc muzica. „Preţul popular" e şi un „ponos". Dar există „un public care a fost atras aci nu din motivele extraartistice ştiute, de exhibiţiile virtuozilor ci, pur şi

Scanned with OKEN Scanner

simplu, de muzică". Înseamnă că gramofonul și radioul ajută „generosul belșug de viață și entuziasm artistic al omului". O altă categorie a acestui public vine din curiozitate, din cele auzite, scrise în ziar sau învățate la școală. După ce arată succesul „Corului Sălișteniior", cronicarul revine la problema publicului în general : „Lipsa unei vieți muzicale românești nu e o criză de ordin cultural ci una de ordin economic". Așadar, experiența prețurilor „absolut populare" să se continue, „după un plan bine gîndit de educație simfonică a publicului" („Cuvîntul", 23 II.1931).

În legătură cu problema formării sistematice a acestui public — necesar operei de artă muzicală, în a cărei conștiință aceasta să răsune și în care compozitori și interpreți să-și reaudă, transfigurat, mesajul — Breazul pune permanent și problema politicii culturale a statului, prin instituțiile lui muzicale. Critici și observații, adesea aspre, sînt adresate atît forurilor superioare, cît și instituțiilor, mai ales conducătorilor lor. Cel mai adesea, acestea îi privesc pe toți, în bloc.

Vorbind despre criza prin care trec audițiile Societății Compozitorilor Români, Breazul spune : „Nici lipsuri de organizare nici materiale, nici artistice și nici sociale în general nu se împotrivesc activității Societății Compozitorilor Români, ci însuși statul, prin felul legiferării impozitelor sale..." Fiscul percepea taxe pe numărul auditorilor, care erau chiar compozitorii și invitații lor. Acestea sînt „indirect, taxe pe producția națională muzicală, taxe ce zădărnicesc creațiile originale românești" („Mișcarea literară", 23.V.1925).

Într-o altă cronică, vorbind de aspecte ale stagiunii încheiate, care țineau de „vicii mai grave" ale vieții noastre muzicale de atunci, Breazul se referă la „reprezentațiile populare" sau la cele „cu prețuri reduse" (de la sfîrșit de stagiune) ale Operei, și se întreabă : „dar cele de pînă acum, reprezentațiile și întreaga activitate de pînă acum a Operei, pentru cine a fost ? Ce rost a avut ? Ce public a avut în vedere ?" Și trage concluzia : „Opera este o instituție muzicală a poporului". Faptele arată : „La sfîrșitul stagiunii, după ce presupune că s-au săturat ceilalți, direcțiunea catadicsește să-și întoarcă privirile și spre popor". Dar, aceasta, doar spre a satisface cine știe ce „aliniat minuscul din contract (Opera a fost concesionată un timp — *n. ns.*), care pune această condiție". Și cronicarul cere să fie verificată activitatea concesionarilor din punct de vedere „al muzicii" și „al poporului". Încheie : *„...Nu-și dau seama potentații artei noastre că tot ce vom întreprinde de acum înainte în muzica noastră va trebui să se întemeieze și să-și afle justificarea în nevoile culturale ale poporului nostru ?* Toate reprezentațiile Operei trebuie să fie populare. Nu mai poate dăinui o astfel de instituțiune artistică, decît răspunzînd necesităților și aspirațiunilor muzicale ale poporului" („Cuvîntul", 18.V.1931).

În alte împrejurări, la o deschidere de stagiune, cercetînd cauzele „indiferentismului muzical" (titlul articolului — *n. ns.*), găsește că, pe lîngă cele de ordin general (criza economică — *n. ns.*), sînt și unele specific românești : dezorganizarea, boema, expedientele, întîmplătorul.

Afirmă că Filarmonica și Opera sînt ele însele răspunzătoare de sălile goale. Nici măcar biletele de favoare nu sînt distribuite după anumite criterii. Consideră toate acestea ca bătaie de joc față de banul statului („Cuvîntul", 21.X.1929). La o altă deschidere de stagiune, („Cuvîntul", 7.XI.1932) pune în contrast setea de cultură de „jos", și de „sus", tabloul „bîlciului muzical" al instituțiilor muzicale : „mahalagism" „Pricopseală", „afaceri", „aranjare de trebușoare".

Revine însă iar la problema politicii culturale și a sarcinii centrale a instituțiilor muzicale : „Prea a fost exagerată pretenția de a cînta pentru artiști, critici și inițiați. Acești aleși se dovedesc acum (perioada crizei economice, *n. ns.)* incapabili de a menține ritmul mișcării muzicale. Să coborîm deci aceste pretențiuni la nevoia și puterea de înțelegere muzicală a poporului. Sînt atîtea posibilități de orînduire și organizare sistematică a unor cicluri de concerte simfonice populare, cu programe anume întocmite în vederea educației simfonice a maselor. Să cedăm, pînă ne formăm un auditor bine orientat și sigur, din ambițiile exagerate de pură artisticitate, și să procedăm cuminte și hotărît la opera grandioasă și inexorabilă a educației muzicale conștiente a poporului. Simfonice pentru snobi ? Da ! Cu un singur scop : să se ușureze cheltuielile pentru simfonicele populare... Dar să nu ne înșelăm în credința că o viață muzicală se întemeiază pe asemenea manifestațiuni muzicale" („Cuvîntul", 23.XI.1931). Iar la sfîrșitul unui articol din care s-a mai citat, vorbind despre imposibilitatea de a se concepe o muzică fără educarea poporului în masă, adaugă un gînd caracteristic : „...Prin urmare, o acțiune de educație muzicală... Poate tocmai aceasta este superioritatea datelor și originalitatea condițiilor în care se profilează viața noastră muzicală : alte necesități, alte aspirații, alte preferințe, alte aspecte... Iată problema de rezolvat pentru toate instituțiile noastre muzicale și pentru toți cei ce, în noile întocmiri ale statului nostru modern, ridică chestiunile de educație muzicală peste cele de artă" („Gîndirea", VI—VII 1930). Se explică astfel entuziasmul cu care Breazul a întîmpinat înjghebarea unor orchestre cu anumite scopuri democratice în perioada marii crize economice — *Orchestra Municipiului, Orchestra Poporului* ș.a. Iată atitudinea sa față de „Orchestra Poporului" a lui D. Cuclin : „...Ceea ce numim concert în viața muzicală românească se adresează la o mică minoritate... Pe ce pojghiță subțire — pătură sau strat social ? — se întemeiază concertul public, izvorît în istorie tocmai ca o manifestare irezistibilă și confirmare a vrerilor muzicale ale masei sociale... Firește, pentru a lua inițiativa de a smulge viața noastră muzicală din artificialitatea în care lîncezește, pentru a purcede la normalizarea raportului dintre creațiune și publicul percepător, apoi *la socializarea bunului muzical (s. ns.),* precum și pentru a interveni în sprijinul unei mase de muzicieni rămași în greutatea de a nu-și putea agonisi cele necesare traiului, pentru acestea trebuia să se afle o personalitate care să îngemăneze cunoașterea specialității cu ideologia unei umanități, generozități, abnegații și posibilități profesionale desăvîrșite : acesta este Dimitrie Cuclin, inițiatorul, realizatorul

Scanned with OKEN Scanner

și conducătorul «Orchestrei Poporului»..." După ce leagă „socialul, eticul, esteticul" de ideea de educație muzicală, conclude : „...Astfel se desenează cadrele ideologice în care «Orchestra Poporului» se încheagă. Din freamătul atîtor deznădăjduite ambiții personale și nemăsurate atacuri slomnește această undă de viață adevărată, sănătoasă, robustă și vie, ca orice răsare din impulsul curat de trăire și afirmare a poporului..." („Cuvîntul", 19.I.1931). D. Cuclin îi răspunde : „...Ei bine, ești un cavaler ! ...Nu mai stătuși puțin la o parte să vezi mai întîi cam ce o să iasă din «afacerea» asta, și dacă nu cumva, pripindu-te, n-ai avea să te ...compromiți în ochii «elitei», solidarizîndu-te cu o acțiune întreprinsă cine știe în ce condițiuni, prin formidabilele noroaie ale periferiei..." („Cuvîntul", 2.II.1931).

Problema educației muzicale a maselor se leagă în concepția și activitatea practică a profesorului G. Breazul și de un alt aspect al vieții noastre muzicale, căreia el i-a închinat nu numai articole de ziar, studii și lupte de pe baricada dreptului la cultură muzicală a poporului, ci și cărțile de propagare a muzicii, în special a folclorului. Să ne amintim de acea bogată comoară intitulată *Colinde*, din colecția „Cartea Satului". Discuții aprinse, în unele cazuri profund subiective, s-au încins în jurul acestei frumoase cărți. Chiar și C. Brăiloiu, în plină ardoare a începuturilor noastre de cercetare științifică și adîncă a folclorului, atunci cînd toți abia învățau cum să-l culeagă și să-l cerceteze, a fost subiectiv și nu a putut să vadă, dincolo de anumite aspecte, discutabile într-adevăr, esențialul : scopul și calitățile educative, de propagare în mase largi, a unui mare număr de nestemate folclorice, alese și orînduite exclusiv în acest scop, după criterii pur *antologice*. În fond, se anticipa aici și o prea gravă problemă, care se pune și azi în mod acut, a păstrării, răspîndirii și perenizării creației noastre folclorice dincolo de condițiile istorice obiective care i-au dat naștere. Dar astăzi e ușor să privim mai limpede lucrurile. Atunci era, într-adevăr, greu. Și aceasta, nu numai fiindcă cunoștințele în domeniul respectiv, rosturile diferite, posibile, ale științei folclorului nu erau încă destul de limpezi, ci și din motive zise „subiective" care, și ele, sînt determinate tot de „vremuri".

O formă de propagandă de mase, mai pretențioasă, pe care o practica Breazul destul de des, era conferința la Radio, Ateneu, cercuri și asociații culturale de intelectuali. O mărturie despre o latură mult discutată, a stilului său în exprimare : „...D-l G. Breazul a căutat să arate că la poporul român muzica este mai legată de viața și istoria omului decît celelalte arte. Consecvent acestei constatări științifice, d-sa nu a vorbit atît de mult de tehnica creației populare, cît de rolul pe care îl are muzica în toate fazele vieții țărănești — la naștere, în leagăn, la cununie, la moarte, la sărbători. Putem spune că vorbitorul a făcut aproape o biografie muzicală a românului, alăturînd descripțiilor teoretice minunate exemple executate de cor. Personal socotim extrem de valoroasă metoda D-lui profesor Breazul, și aceasta, în ciuda formei, uneori prea literaturizantă ; de un stil cvasi-semănătorist, care a împiedicat contactul direct tocmai cu fondul bogat și de o revelantă știință al conferinței" („Cuvîntul", 22.XI.1933). Și acest aspect îl înțelegem azi : omul

Scanned with OKEN Scanner

pasionat pentru cultura folclorică, intelectualul de origine țărănească, ce începuse prin a culege folclorul Amărăștilor-de-jos — satul său natal — își exprima gîndirea, adesea, printr-o vorbire arhaică pe care o „arbora".

Pasiunea de educator popular (expresia de „educație populară" este frecventă la Breazul) și mai ales pentru educație muzicală prin propriul nostru folclor, considerat de el, pe bună dreptate, că ar conține cele mai valoroase și salutare virtuți educativ-muzicale și educative în general — această pasiune s-a manifestat la Breazul, și încă din anii cei mai tineri (și-a început activitatea publicistică în 1919 cu un articol despre revista olteană „Izvorașul", iar tema era educația poporului prin folclor), și prin activitatea de dirijor, în care talentul său era cu adevărat excepțional, și prin aceea de conferențiar (la Radio, Ateneu, Asociații sau Cercuri culturale de intelectuali etc.). Iată cîteva cuvinte ale unui contemporan, scriitorul Em. Bucuța, despre acest aspect, de mase populare, al pasiunii educative a profesorului G. Breazul. După ce arată foarte diferitele aspecte ale activității lui muzicale, încheie : „...Niciodată n-am simțit mai deplin în *Om* pe românul care duce mai departe cîntecele neamului lui la fel cu neamurile rămase și mai departe la țară, decît într-o primăvară, la Mănăstirea Bistrița. Se sărbătoreau 500 de ani de la moartea lui Alexandru cel Bun, în umbra mănăstirii zidită de el ca să-i păstreze oasele. Eram în curtea largă sute, poate mii de oameni, adunați de pe văi și coborîți din munte, plăieși vechi și plutași dintotdeauna. Breazul conducea un cor local, pe care-l mlădiase doar prin cîteva repetiții repezi. N-am văzut niciodată un conducător de cor mai stăpîn pe coriștii săi și mai inspirat. Se cîntau cîntece pe care, unele din ele, le va fi ascultat și domnitorul de demult la Curtea din Suceava. Era cîntecul popular însuși, venit din toate părțile pe acele plaiuri bătute de soare și de istorie, ca să se dezvolte în voie și să asculte el pe el, la o chemare a celui mai credincios închinător al lui".

Este simbolic pentru tot ce înțelegea G. Breazul atunci cînd lega indestructibil cîntecul popular, educația muzicală a poporului și creația muzicală cultă contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Répondant à des nécessités multiples et très complexes de notre culture musicale de l'entre-deux-gûerres et après celles-ci, George Breazul commence son activité au début de la troisième décennie de ce siècle, comme professeur dans l'enseignement secondaire. Dans le même temps, il menait une lutte acharnée et continuelle pour l'introduction dans l'éducation musicale scolaire d'une conception novatrice. Comme tel, la réforme de 1930, touchant l'enseignement de la musique dans les écoles générales, peut-elle être considérée son oeuvre ; d'une conception nouvelle, cette réforme — dont l'initiative, les projets, les programmes, la méthode, les manuels, la préparation des cadres didactiques etc., ont été les résultats de ses idées et de ses efforts — a eu un retentissement international (voir, dans ce sens, le Congrès de Pédagogie musicale, Prague 1936). Aussi bien, les principes nouveaux sur lesquels était fondée cette réforme — la musique enseignée en tant qu'art (et non comme une „dextérité" ou simplement en tant que „théorie", comme elle l'avait été jusqu'alors) et le folklore national considéré comme la source principale de tout contenu d'idées artistiques — ont fait leur preuve, puisqu'aujourd'hui encore ils continuent d'être valables et fertiles. Du reste, ses manuels destinés à l'enseignement de la musique dans les écoles primaires et secondaires ont-ils été considérés comme une oeuvre d'éducation nationale.

En tant que professeur, pendant presque 40 ans, au Conservatoire de Bucarest, il y a enseigné, à partir de 1927, l'Encyclopédie et la Pédagogie de la Musique cours de trois ans qui comprenait une introduction théorique et expérimentale aux principales disciplines de la science musi-

cale, l'accent étant mis sur la pédagogie) et, depuis 1946, l'Histoire de la Musique roumaine. Tous les musiciens et pédagogues, aujourd'hui en activité, la plupart en tout cas, ont été préparés à son école.

Citons parmi ses ouvrages théoriques plus importants : *Un capitol de educație muzicală* („Cartea Românească", 1937) ; *Musikerziehung in Rumänien* („Luceafărul", 1936) ; *Muzica românească de azi* (Marvan, 1930) ; *Patrium Carmen*, recueil d'étude). („Scrisul Român, 1941) ; *Învățământul muzical în Principatele românești* (Imprimerie „Universul", 1943) ; *Studii de folclor* (Bucarest 1947) ; des monographies : *D. G. Kiriac* (1959), *G. Musicescu* (1962) et autres. (Bibliographie complète : G. Breazul — *Pagini din istoria muzicii românești*, aux Editions de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 1966).

Dans le domaine de la critique musicale, G. Breazul — présent sans interruptions pendant trente ans — a été combatif et particulièrement efficient par l'horizon très vaste qu'il embrassait : depuis des problèmes de politique culturelle jusqu'à des questions de langage musical, de style et de technique. Ses idées étaient la résonance du marxisme militant allemand connu pendant les années d'études à l'Uuniversité de Berlin (1924—1926) : la nécessité d'un rapport organique entre l'art et l'époque contemporaine, avec l'ensemble de ses idéaux sociaux ; le rôle de la culture artistique des masses populaires dans l'orientation d'un art original, le public large de ces masses étant considéré comme le deuxième facteur déterminant de la culture moderne ; la nécessité de pratiquer une politique culturelle qui soit consciente de son devoir de poursuivre l'éducation systématique des masses du point de vue artistique ; la nécessité de fonder l'art sur un contenu d'idées spécifiquement national, facteur essentiel pour le développement d'une culture musicale vivante, originale, variée ; l'école générale, source de toute culture musicale dans notre pays.

Ces multiples activités s'accompagnaient en permanence de faits d'art, en tant que chef d'orchestres amateurs et maître de musique d'ensembles choraux.

George Breazul demeure à juste titre l'image exemplaire de l'éducateur.

Scanned with OKEN Scanner

LUMINIŢA VARTOLOMEI

Procedee polifonice în Invenţiunile la 2 şi 3 voci de Bach

Scanned with OKEN Scanner

Procedee polifonice în invenţiunile la 2 şi 3 voci de Bach

(Studiu elaborat în cadrul Cercului de forme al Conservatorului „C. Porumbescu".
Îndrumător ştiinţific: Lector Ştefan Niculescu)

Lucrarea de faţă încearcă o sistematizare a Invenţiunilor la 2 şi 3 voci, pe baza analizei procedeelor polifonice utilizate de Bach în această serie de lucrări.

Am pornit de la premisa că scriitura polifonă poate fi redusă la 2 tipuri elementare de structură :

1. imitativă, exprimabilă prin formula $\frac{a}{a'}$ *) (imitaţie directă) sau $\frac{a}{a_{in}}$ *) (imitaţie inversată), în care literele reprezintă elemente tematice caracteristice, iar spaţiile libere, pauze sau elemente tematice necaracteristice (înţelegînd prin aceasta contrapuncte libere) ;

2. superpoziţională, exprimabilă prin formula $\frac{a}{b}$ (În cazuri mai rare, structura superpoziţională poate avea aspectul $\frac{a}{a}$, ceea ce înseamnă că un element tematic se desfăşoară paralel cu el însuşi la un anumit interval spaţial. Există în total 30 de superpoziţii de acest fel, 9 în Invenţiunile la 2 voci şi 21 în cele la 3 voci. Dintre acestea, una singură este formată din desfăşurarea paralelă a 3 elemente tematice identice ; este vorba de superpoziţia $\frac{\beta_1}{\frac{\beta_1}{\beta_1}}$ din Invenţiunea nr. XV, la 3 voci (măsura 36).

* — Evident există şi cazurile răsturnate.

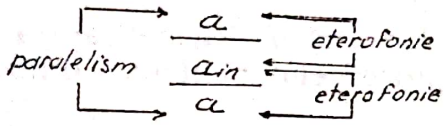
---

*) 1 — $\frac{a}{a'}$, *) 2 $\frac{a}{a_{in}}$, $\frac{a}{a_{in}}$ sau $\frac{a_{in}}{a}$

Am redus imitaţia numai la cazurile direct şi inversat, deoarece sînt singurele care apar în Invenţiunile lui Bach.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt aspect pe care îl pot lua superpoziţiile este suprapunerea unui element tematic cu inversarea sa $\frac{a}{a_{in}}$, suprapunere ce poate fi interpretată ca un moment de eterofonie, dacă ţinem seama de faptul că avem de-a face cu acelaşi material tematic, expus concomitent de către 2 voci, în două variante. Nu întîlnim în invenţiuni situaţia expunerii la 3 voci a aceluiaşi material tematic $\frac{a}{\frac{a_{in}}{a}}$ care ar însemna, de altfel, îmbinarea paralelismului cu eterofonia.



Se înţelege că apar în invenţiuni şi superpoziţii formate dintr-un element tematic şi altă variantă a sa decît inversarea, dar acestea nu pot fi considerate drept momente eterofonice, fie datorită inexistenţei izoritmiei, fie datorită faptului că deosebirea dintre elementul tematic şi varianta sa este atît de mică, încît superpoziţia se integrează mai curînd în categoria paralelismului despre care am vorbit mai sus.

Situaţia eterofonică $\frac{a}{a_{in}}$ apare în 13 superpoziţii, 4 în Invenţiunile la 2 voci şi 9 în Invenţiunile la 3 voci

În cursul unei secţiuni oarecare dintr-o invenţiune putem întîlni fie unul, fie altul dintre cele două tipuri de structură, fie întrepătrunderea lor, exprimabilă prin alăturarea celor 2 formule şi completarea spaţiilor (sau doar a unora dintre ele) cu elemente tematice caracteristice. $\frac{a\ c\ a}{b\ d\ d}$

Formulele prin care am exprimat cele 2 tipuri de structură şi întrepătrunderea lor presupun un contrapunct la 2 voci. L-am ales pe acesta, deoarece şi cel la 3 voci se sprijină pe aceleaşi formule, firește, cu mai multe posibilităţi de dispunere în spaţiu $\frac{a\ \ d}{b\ c\ a}$ dar rareori

cu apariția simultană a mai mult de 2 elemente tematice caracteristice. În formula de mai sus, deci, spațiile libere nu se completează cu elemente tematice caracteristice decît în mod întîmplător. Cum vom vedea, există o singură invențiune (nr. IX, la 3 voci) în care superpozițiile de 3 elemente tematice caracteristice apar în mod constant și organizat.

Lucrarea își propune să stabilească ponderea celor două tipuri de structură în cadrul invențiunilor, relația între tipul de structură, planul formal și secțiunea de aur, să descopere nucleul generator al invențiunii și mecanismul construirii ei.

Pentru aceasta, am pornit de la analiza parametrilor fiecărui tip de structură în cazul concret al fiecărei invențiuni.

După cum se observă și din formulele prin care am exprimat cele două tipuri de structură, acestea au parametri comuni : 1. ponderea cantitativă ; 2. elementul tematic ; 3. intervalul temporal (pe care îl ocupă — în cazul superpozițiilor — sau la care se imită — în cazul imitațiilor —) ; 4. funcția tonală ; 5. contrapunctul ranversabil ; 6. relația cu planul formal și 7. relația cu secțiunea de aur. În plus, la fiecare structură se adaugă parametri specifici :

— la cea imitativă : 8. intervalul spațial și sensul lui și 9. tipul de imitație ;

— la cea superpozițională : 10. existența unei simetrii în folosirea superpozițiilor și 11. legitatea grupării elementelor tematice în superpoziții.

Pe baza acestor parametri am alcătuit, pentru ambele tipuri de structură, tabele statistice din care reies concluzii interesante privind atît fiecare invențiune în parte, cît și comparația între ele. Spațiul foarte mare pe care îl necesită aceste tabele a făcut imposibilă publicarea lor integrală ; am ales pentru exemplificare o singură invențiune (a IX-a, la 3 voci) cu cele trei tabele privind :

— elementele tematice (pag. 192).

— structura imitativă (pag. 193).

— structura superpozițională (pag. 194).

precum și tabelul statistic conclusiv (pag. 195).

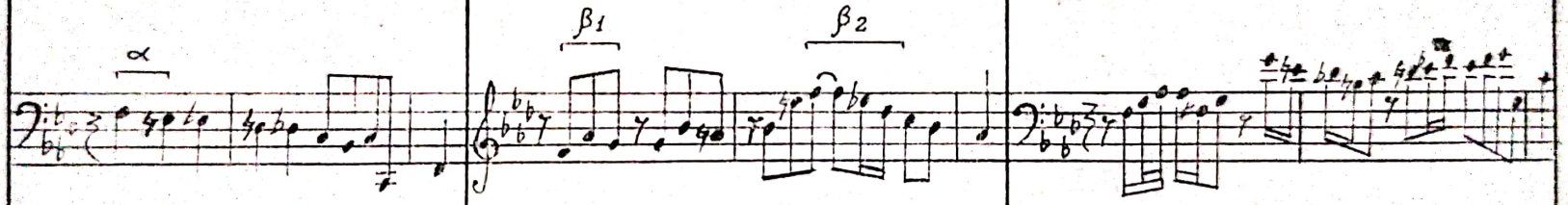
Originalul (complet) al lucrării poate fi consultat la Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Ponderea cantitativă este parametrul ce determină care anume dintre cele două tipuri de structură domină din punctul de vedere cantitativ. Am apreciat ponderea cantitativă a unei structuri după numărul de măsuri pe care îl ocupă, și nu după numărul de fenomene (imitații sau superpoziții).

Scanned with OKEN Scanner

INVENȚIUNEA IX LA 3 VOCI

a (S_1 sau R_1)	b (S_2 sau R_2)	c (S_3 sau R_3)
tema 1 (Subiect 1 sau Răspuns 1)	tema 2 (Subiect 2 sau Răspuns 2)	tema 3 (Subiect 3 sau Răspuns 3)



Scanned with OKEN Scanner

INVENȚIUNEA IX LA 3 VOCI

NR. DE MĂSURI	FELUL MĂSURILOR	IMITAȚII DIRECTE – IMITAȚII SIMPLE: NR. DE IMITAȚII	ELEMENTUL TEMATIC	INTERVALUL TEMPORAL	INTERVALUL SPAȚIAL	FRECVENȚA LUI	Sensul intervalului: ascendent	descendent	Funcția tonală: de expoziție	de tranziție	IMITAȚII DUBLE: NR. DE IMITAȚII	ELEMENTUL TEMATIC	INTERVALUL TEMPORAL	INTERVALUL SPAȚIAL	FRECVENȚA LUI	Sensul intervalului: ascendent	descendent	Funcția tonală: de expoziție	de tranziție	IMITAȚII INVERSATE – IMITAȚII SIMPLE: NR. DE IMITAȚII	ELEMENTUL TEMATIC	INTERVALUL TEMPORAL	INTERVALUL SPAȚIAL	FRECVENȚA LUI	Sensul intervalului: ascendent	descendent	Funcția tonală: de expoziție	de tranziție	CANON: NR. DE IMITAȚII	ELEMENTUL TEMATIC	INTERVAL TEMPORAL	INTERVAL SPAȚIAL	FRECVENȚA LUI	Sensul intervalului: ascendent	descendent	Funcția tonală: de expoziție	de tranziție	NR. TOTAL IMITAȚII	NR. MĂSURI CU IMITAȚII	NR. MĂSURI FĂRĂ IMITAȚII
35	4	4	a	8♩	8va	1	0	1	1	0	6	α10	2♩	5ta	6	0	6	0	6	12	β1	1♩	7ma	2	2	0	2	0	2	β1	1♩	5ta	2	0	2	0	2	55	31	4
					5ta	2	2	0	2	0		β2		4ta	6	6	0	0	6		și		6ta	4	4	0	0	4	(doar la vocile I și II)										(Nr. 7-8 a treia intrare din exp ①; Nr. 19 din exp ③; Nr. 35 măsura finală)
					4ta	1	0	1	1	0	2	α	2♩	6ta	2	0	2	0	2		β1		5ta	6	0	6	0	6	3	β1	1♩	5ta	3	0	3	0	3			
		4	b	8♩	8va	1	0	1	1	0		β1		3ta	2	2	0	0	2		(cu răsturnarea primului interval)								(doar la vocile I și III)										
					5ta	3	3	0	3	0																			3	β1	1♩	5ta	3	0	3	0	3			
		3	c	8♩	8va	1	1	0	1	0																			(doar la vocile II și III)										
					4ta	2	0	2	2	0																													
		4	α10	2♩	8va	2	1	1	0	2																													
					1ma	2	-	-	0	2																													
		6	β1	2♩	8va	4	3	1	0	4																													
					4ta	2	0	2	0	2																													
		2	β1	1♩	7ma	2	2	0	0	2																													
		4	β2	2♩	8va	3	1	2	0	3																													
					1ma	1	-	-	0	1																													

CE TIP DE IMITAȚII PREDOMINĂ	CE FUNCȚIE TONALĂ PREDOMINĂ	CE INTERVAL TEMPORAL PREDOMINĂ	CE INTERVAL SPAȚIAL PREDOMINĂ: INTERVALUL	FRECVENȚA LUI	CE ELEMENT TEMATIC PREDOMINĂ	DACĂ SCHIMBAREA TIPULUI DE IMITAȚIE COINCIDE CU PLANUL FORMAL	DACĂ SCHIMBAREA TIPULUI DE IMITAȚIE COINCIDE CU SECȚIUNEA DE AUR
Directe simple	Tranziție	1♩	5ta 8va 4ta 6ta 7ma 1ma 3ta	25 12 11 6 4 3 2	β1	Da. Canonul apare doar în tranz ② și ④ și în interludiu – Imitațiile duble apar doar în tranz ② și ③, ② și ④ – Imitațiile inversate apar doar în tranz ② și ④	Da. Trecerea dela imitațiile directe simple la canon se face cu 20 β dupa A1

INVENȚIUNEA IX. LA 3 VOCI

| NR. DE MĂSURI | 35 | | |

TOT.	XV	XIV	XIII	XII	XI	X	IX	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I	
—	38	24	64	37	72	33	35	23	44	41	38	23	25	32	21	nr. măsurilor
—	9/5	4/1	3/5	4/1	3/5	3/3	4/1	4/1	3/3	9/5	3/3	4/1	4/1	12/5	4/3	raza măsurilor
421	27	20	58	24	40	20	31	22	38	29	27	23	24	18	20	nr. sunete
345	23	15	37	26	25	25	32	19	33	4	32	12	20	25	17	nr. măsurilor cu imitație
96	4	5	21		15			3	5	25		11	4		3	imitație
20				2		5	1				5			7		superpoz.
10 imit 5 sp.	imitativă	imitativă	imitativă	superpozit.	imitativă	superpoz.	superpoz.	imitativă	imitativă	imitativă	superpoz.	imitativă	imitativă	superpoz.	imitativă	Tip structură predominantă
74	4	5	6	4	4	1	7	3	6	2	5	3	7	7	6	Comune Genuri structuri
13	3	1	1	1	1					1		3	2			imitative
60	3	1	1	9	7	13		2	3		3	4	2	6	4	superpoz.
1										1						imitative (diferențe)
46				6	6	13		2	3		3	1		6	4	superpoz.
23	2	2	2	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	2	comune
17	2	2	1	2	1		1	2	2			1	2		1	imitative
7	1					1		1			2		1	1		superpoz.
14	1	2	2	2	1		1	1	2			1	1		1	imitative (diferențe)
4						1					2			1		superpoz.
	tranzitiv	tranzitiv	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	expozitiv	tranzitiv	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	expozitiv	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	imitativă
175	3	20	6	15	1	4	37	26	5	7	12	6	9	3	13	diferență
	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	expozitiv	tranzitiv	tranzitiv	expozitiv	superpoz.
93	4	7	10	15	13	1	14	5	2	2	5	3	2	4	6	diferență
268	7	35	16	30	14	5	51	31	7	9	17	9	11	7	19	dif. maximă
33½	2		3	7½		3	7	1½		2	2		2	3½		nr. tot. măsuri
23	2		3	5½			7	1½			2		2			nr. cu imitație
33½	2		3	7½		3	7	1½		2	2		2	3½		nr. cu superpoz.
																imitative (diferențe)
10½				2		3				2				3½		superpoz.
13 DA	DA	DA	DA	DA	DA	DA	DA	DA	NU	DA		DA	DA	DA	DA	coincide
38	5	3	2	2	1	4	3	1		9		4	1	2	1	nr. tot. măs.
23	2	3	2			1	1	1		7		4	1		1	imitative
15	3			2	1	3	2			2				2		superpoz.
17		3	2					1		5		4	1		1	imitative (diferențe)
9	7			2	1	2	1							2		superpoz.
7 DA	NU	NU	NU	DA	DA	NU	NU	DA	DA	DA	NU	DA	NU	DA	NU	Sect. coincide cu sect. de aur
4				A2 2 R	A1 4 R				A1 3 R			A2 10 R				imitații aproximative
3								A1 3 R		A2 8 R				A1 3 R		superpoz. aproximative
11	1		2				3			1	1		3			1 ma
43		3	5		4				5		1	10	6	2	7	total
23		2	5		3				3		1	8	2		1	ascendente
18		1			1				2			2	4	2	6	descendente
41	3	4	3	6	2		2	3	4	1		2	3	2	4	total
10			1				2	1	3				2	1		ascendente
31	3	4	2	6	2			4	1	1		2	1	1	4	descendente
103	5	5	6	12	8	2	11	5	6	4	14	14	8	1	2	total
49	5	3	4	3	4	1	6	4	3	2	3	5	4		2	ascendente
54		2	2	9	4	1	5	1	3	2	11	9	4	1		descendente
130	4	12	7	7	10	1	25	18	4	6	10	10	10	1	5	total
41		6	1		1		5	2	2	3	9	4	6	1	1	ascendente
89	4	6	6	7	9	1	20	16	2	3	1	6	4		4	descendente
41	2	2	1	1	1		6	11		2		4	3	2	6	total
35	2	1	1	1	1		4	11		2		2	2	2	6	ascendente
6		1					2					2	1			descendente
42	1	7	3			1	4		2	3		7	5	2	7	total
23	1	2	2			1	4			3		2	2	2	4	ascendente
19		5	1						2			5	3		3	descendente
78	5	7	7	1	2	2	12	9	6	6		3	11	3	4	total
45	2	4	3	1	1	1	6	8	5	2		3	6	2	1	ascendente
33	3	3	4		1	1	6	1	1	4			5	1	3	descendente
478	20	40	34	27	27	6	63	48	27	23	26	50	49	13	35	total
228	10	18	17	5	10	3	27	26	16	12	13	24	24	8	15	ascendente
250	10	22	17	22	17	3	36	22	11	11	13	26	25	5	20	descendente
39	4	3	3	1	2	1	4	3	4	2	2	3	3	2	2	nr. total
364	16	36	27	27	26	6	27	40	22	16	16	47	25	10	23	directe simple
23	1		2				8	1	1		15	1	4			directe duble
59	1	2	3		1		12		1	7		1	16	3	12	inversate simple
1									1							inversate duble
17	2	2					8	5								canon
124	7	10	8	15	9	8	4	4	13	2	5	6	7	14	12	nr. total super.
96	4	5	3	9	6	5	4	4	10		3	3	7	6	7	nr. super. simetrie
48	3	5	5	6	3	3			3	2	2	3		8	5	nr. super. asim.
34	1			3	3	2	4	4	7		1		7		2	dif. simetrie
6			2							2				2		dif. asimetrie
254	17	14	9	26	21	17	34	19	21		21	6	16	19	14	frecvență sim.
67	3	7	7	9	4	4			3	4	4	5		11	6	frecv. asimetrie
193	14	7	2	17	19	13	34	19	18		17	1	16	8	8	dif. simetrie
4										4						dif. asimetrie
	C_3^3 P_2	A_3^3 P_3	C_2^2	C_n^n	C_n^n	C_2^2 P_3	P_K	P_K	A_n^K C_n^K	P_2	C_n^K	C_n^K	C_n^K P_3	A_n^K C_n^K P_2	A_n^K C_n^K P_2	Op. combinatorii
123	15	12	6	19	9	12	14	8	16	2	6	6	12	23	21	nr. grup posibile
110	4	7	3	12	6	5	12	4	10	2	4	4	11	13	13	nr. grup utilizate
63	1	3	3	7	3	7	2	4	8	0	2	2	1	10	8	nr. grup acutil
49	3	2		5	3		10		2	2	2	2	10	3	5	dif. utilizate
2						2										dif. acutilite
48	4	3	1	1	4	3	1	2	5	1	3	2	2	4	2	Factori comuni

1 Rangurea elementelor
2 Elemente tematice
3 Intervale temporale
4 Funcția fondă
5 Raport cu fondul
6 Raport cu sect. de aur
7 Intervale spațiale în care se produce imitația pe sensul lui
8 Tipuri de imitație
9 Operații cu imitații
10 Elemente comune
11 Operații combinatorii

INVENȚIUNI LA 3 VOCI

În ansamblul celor 30 de invenţiuni se constată un echilibru* între invenţiunile în care predomină structura imitativă şi cele în care predomină structura superpoziţională ; în 13 invenţiuni predomină structura imitativă, în 12, cea superpoziţională.

Există patru invenţiuni care se apropie de echilibrul între cele două tipuri de structură (diferenţa dintre numărul de măsuri ocupat fiind doar de 2) ; în 3 dintre acestea (nr. XI şi XV, la 2 voci şi XII, la 3 voci) predomină structura superpoziţională, iar în cea de a 4-a (nr. XIV, la 2 voci), structura imitativă. Într-o singură invenţiune însă (nr. IX, la 3 voci) echilibrul între cele 2 structuri este aproape perfect (diferenţa între numărul de măsuri ocupat fiind doar de 1 în favoarea structurii superpoziţionale).

Comparînd cele două categorii de invenţiuni, observăm că structura superpoziţională predomină în Invenţiunile la 2 voci, în timp ce structura imitativă predomină în Invenţiunile la 3 voci (lucru explicabil prin faptul că acestea din urmă sînt, în marea lor majoritate, scrise în forma de fugă, a cărei tehnică face să fie mai frecvente contrapunctele libere — elementele tematice necaracteristice, — sau pauzele, decît elementele tematice caracteristice, care să poată da naştere la superpoziţii).

Cu atît mai mult se reliefează meritul Invenţiunii nr. IX, la 3 voci, care, deşi în formă de fugă, nu foloseşte decît elemente tematice caracteristice, realizînd un echilibru aproape perfect între structura imitativă şi cea superpoziţională.

Există şi cazuri cînd, în invenţiuni scrise în formă de fugă (nr. V, XII şi XV, la 2 voci, nr. X şi XII, la 3 voci), predomină structura superpoziţională, dar acest lucru se explică prin suprafeţele mari pe care le ocupă secţiunile de tranziţie, bazate aproape exclusiv pe procesul de secvenţare a unui model structurat superpoziţional.

Perfectul echilibru între cele două tipuri de structură ce deosebeşte Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, de toate celelalte invenţiuni, se datorează tocmai folosirii simultane în secţiunile de tranziţie a două procedee : primul se referă la construcţia modelului, care îmbină perfect cele două tipuri de structură : de exemplu modelul folosit în tranziţia 2, în care apare atît superpoziţia $\frac{\alpha}{\beta_1}$ cît şi imitaţia cu β_1

---

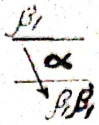
* Trebuie să specificăm aici că noţiunile de „echilibru" şi „dezechilibru" (care vor apărea permanent în definirea raportului între ponderile celor 2 structuri, din punctul de vedere al fiecăruia dintre cei 11 parametri pe care-i analizăm) nu presupun asocierea cu o apreciere estetică corespunzătoare, din 2 motive :

1. în cazul unei invenţiuni oarecare, „echilibrul" sau „dezechilibrul" nu sînt caracteristice pentru toţi parametrii ;

2. de la parametru la parametru, „echilibrul" poate însemna varietate sau, dimpotrivă, uniformitate, după cum se asociază cu un grad mai mare sau mai mic de utilizare a parametrului respectiv.

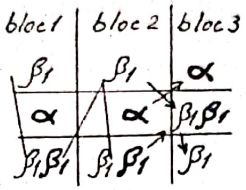
Numai în lumina acestor două puncte se poate face o apreciere estetică — lucru ce se va încerca în încheierea prezentei lucrări.

Scanned with OKEN Scanner



Al doilea procedeu se referă la manevrarea secvențială a modelului și constă în secvențarea alternativă a modelului originar și cu vocile răsturnate*, ceea ce dă naștere, prin alăturarea blocurilor, la

noi imitații :



În cadrul modelului, pe care îl vom denumi blocul I, există o imitație. Prin adăugarea primei secvențe (blocul II), care conține și ea o imitație în interior, apare o nouă imitație, iar prin adăugarea celei de a doua secvențe, cu vocile răsturnate (blocul III) apar, în afara imitației sale interne, încă două imitații, una simplă și una dublă.

Aceste două procedee — de construire a modelului și de manevrare secvențială a lui — sînt folosite și în alte invențiuni, dar separat ; utilizarea lor simultană se face doar în Invențiunea nr. IX, la 3 voci.

În concluzie, din punctul de vedere al ponderii cantitative a celor două tipuri de structură, invențiunile se desfășoară între limitele reprezentate de Invenţiunea nr. V, la 2 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziționale — 24 de măsuri diferență), și Invenţiunea nr. VI, la 3 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative — 25 de măsuri diferență), nota dominantă a Invenţiunilor la 2 voci fiind dezechilibrul în favoarea structurii superpoziționale, iar a celor la 3 voci, dezechilibrul în favoarea structurii imitative. În centrul acestui spațiu se situează Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, care reprezintă punctul de maxim echilibru (o măsură diferență în favoarea structurii superpoziționale).

↓	↓	↓
Dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziționale (Inv. V, la 2 voci)	Echilibrul maxim (Inv. IX, la 3 voci)	Dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative (Inv. VI, la 3 voci)

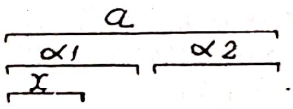
* Alăturarea a două superpoziții, cu vocile directe și răsturnate, apare nu numai în procesele secvențiale, dar și în cele expozitive.

Maxima utilizare a ambelor tipuri de structură apare în Invenţiunile nr. I (din 21 de măsuri, 20 cu imitaţii, 17 cu superpoziţii) şi nr. VIII (din 23 de măsuri, 22 cu imitaţii, 19 cu superpoziţii), la 3 voci, iar minima, în Invenţiunea nr. XI, la 3 voci (din 72 de măsuri, 40 cu imitaţii, 25 cu superpoziţii).

Elementul tematic. Cei doi parametri care urmează — elementul tematic şi intervalul temporal — determină care anume dintre cele două tipuri de structură domină din punctul de vedere al bogăţiei variaţiilor la care este supus.

După cum am mai specificat, este vorba de elementele tematice *caracteristice* (dintre care principalele figurează în Tabelul I). Aceste elemente tematice sînt strîns înrudite între ele, derivînd de cele mai multe ori din temă, contratemă şi prelungirea temei. Din această cauză am clasificat elementele tematice înrudite cu un element prim (notat cu primele litere ale alfabetului latin : a, b, c etc.), în două categorii :

1. componente (notate cu literele alfabetului grecesc : α, β, γ... sau, în cazul unei a doua subdiviziuni, cu ultimele litere ale alfabetului latin : x, y) ;



2. variante (notate cu aceeaşi literă ca elementul tematic din care derivă şi cu alt indice : α_1, β_2 etc.). Este evident faptul că variantele pot deriva din elementul tematic prim sau din componentele sale.

În Tabel nu apar variantele exprimabile prin termeni folosiţi în mod curent ca : inversare, recurenţă, augmentare, diminuare, amplificare, reducere, deoarece acestea pot fi descoperite imediat, prin raportarea la elementul originar. Notaţia pentru aceste variante este simbolul elementului originar şi prescurtarea modificării suferite (de exemplu : a_{in}, $b_{r\,c}$ etc.). În cazul cînd elementul a suferit două modificări, se notează ambele prescurtări, cu semnul + între ele, (de exemplu : $a_{\,in\,+\,ag}$ etc.).

Ţinînd seama de corespondenţa dintre elementele tematice şi intervalele temporale* pe care le ocupă (în general, ca timp elementele tematice prime sînt egale între ele, iar componentele lor, de asemenea), am notat cu literă grecească elementele tematice prime care au aceeaşi întindere în timp ca elementele tematice componente ; (în Invenţiunile la 2 voci, nr. VI, IX, XI, XII, XV şi în Invenţiunile la 3 voci, nr. II, III, X, XI, XII, XIII, XIV).

Deoarece am numit întotdeauna tema cu *a* şi contratema cu *b*, în cazul cînd nu există contratemă, litera *b* nu apare, celelalte elemente

* Înţelegem prin interval temporal întinderea în timp a elementului tematic.

tematice fiind denumite cu literele următoare (în Invenţiunile la 3 voci, nr. VI, XI şi XIV).

Totalul de elemente tematice ale unei invenţiuni se poate grupa, după tipul de structură în care apar, în 3 categorii :

1. elemente tematice care apar în structura imitativă ;
2. elemente tematice care apar în structura superpoziţională ;
3. elemente tematice care apar în ambele tipuri de structură.

Firește, nu este obligatorie existenţa tuturor celor trei categorii în fiecare invenţiune ; una sau două dintre ele pot lipsi.

Din analiza acestui parametru comun ambelor tipuri de structură, care este elementul tematic, rezultă că, în general, structura superpoziţională foloseşte mai multe elemente tematice decît cea imitativă (diferenţa fiind, pentru toate cele 30 de invenţiuni, de 114 elemente tematice).

Există un singur caz cînd toate elementele tematice sînt comune ambelor tipuri de structură — Invenţiunea nr. IX, la 3 voci. Alte 4 invenţiuni nr. (III, XII, XIV şi XV. la 3 voci) folosesc un număr egal de elemente tematice pentru ambele tipuri de structură, dar fără ca acestea să fie comune, ca în Invenţiunea nr. IX, la 3 voci. În sfîrşit, mai există două cazuri cînd structura imitativă foloseşte doar un element tematic mai mult decît cea superpoziţională (nr. XIV, la 2 voci, şi VI, la 3 voci) şi două cazuri în care structura superpoziţională domină cu un element tematic în plus (nr. II, la 2 voci, şi IV, la 3 voci).

Dezechilibrul maxim în utilizarea elementelor tematice de către cele două tipuri de structură îl întîlnim în Invenţiunea nr. X, la 3 voci, unde există un singur element tematic comun şi 13 folosite doar în superpoziţii. Invenţiunile nr. XIV, la 2 voci, şi VI, la 3 voci constituie punctul de maxim dezechilibru în favoarea structurii imitative. După cum am văzut mai sus, acest punct este foarte apropiat de punctul de echilibru, diferenţa între numărul de elemente tematice folosite în cele două tipuri de structură fiind doar 1.

Deci, din punctul de vedere al elementelor tematice folosite, Invenţiunile cuprind spaţiul determinat de Invenţiunile nr. XIV, la 2 voci, şi VI, la 3 voci, reprezentînd punctul de dezechilibru maxim în favoarea structurii imitative (punct foarte apropiat de cel de echilibru perfect) şi Invenţiunea nr. X, la 3 voci, reprezentînd punctul de maxim dezechilibru în favoarea structurii superpoziţionale. Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, constituie punctul de echilibru perfect între cele două tipuri de structură.

Echilibrul perfect (Inv. IX, la 3 voci).

Dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative (Inv. XIV, la 2 voci, şi VI, la 3 voci)

Dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziţionale. (Inv. X. la 3 voci)

Scanned with OKEN Scanner

După cum se observă și din schemă, nota dominantă este dezechilibrul în favoarea structurii superpoziționale, lucru firesc de altfel, dacă ne gîndim că structura imitativă presupune în mod normal folosirea unui număr mai restrîns de elemente tematice, deoarece acestea trebuie să fie foarte caracteristice, pentru ca imitarea lor să poată fi ușor percepută auditiv. Cu atît mai deosebită apare Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, care reușește să păstreze echilibrul perfect între cele două tipuri de structură, în ceea ce privește elementele tematice folosite. Explicația acestei realizări constă în faptul că elementele tematice sînt astfel construite, încît se pretează simultan la suprapuneri și imitații.

Numărul maxim de elemente tematice folosite (15) apare în Invenţiunea nr. II, la 3 voci, iar cel minim (3), în Invenţiunea nr. VI, la 3 voci.

Intervalul temporal este parametrul care desemnează pentru structura superpoziţională durata dintre primul și ultimul sunet al unei superpoziții, iar pentru structura imitativă durata cuprinsă între o intrare și cea următoare.

Ca unitate de măsură am folosit pătrimea și pătrimea cu punct. Într-un singur caz (Invenţiunea nr. XV, la 3 voci, în care măsura de $\frac{9}{16}$ făcea imposibilă raportarea la unitățile de măsură pătrimea și pătrimea cu punct) am folosit optime cu punct.

Din analiza acestui parametru, rezultă că, în majoritatea cazurilor, intervalele temporale folosite de către cele 2 tipuri de structură diferă. Astfel, din cele 30 de invenţiuni, numai 8 folosesc aceleași intervale temporale pentru ambele tipuri de structură (nr. I, II, III, IV, VIII, IX și X, la 2 voci, și VI, la 3 voci). Dintre acestea, doar 4 prezintă un echilibru perfect, folosind un singur interval temporal pentru ambele tipuri de structură (nr. I, VIII, X, la 2 voci, și VI, la 3 voci). Celelalte au unul sau două intervale comune și unul sau 3 diferite.

Invenţiunile nr. VI și XII, la 2 voci au chiar 4 intervale diferite și nici unul comun.

În afara celor 8 invenţiuni care folosesc aceleași intervale temporale, un anumit echilibru îl prezintă și Invenţiunea nr. XII, la 2 voci, care folosește pentru fiecare structură cîte două intervale diferite.

În ansamblul celor 30 de Invenţiuni deci, doar 9 prezintă un oarecare echilibru din punctul de vedere al folosirii intervalelor temporale. Din restul invenţiunilor, în 16 dintre ele structura imitativă folosește cu 1-2 intervale temporale mai mult decît cea superpoziţională și doar în 5 invenţiuni structura superpoziţională este cea care domină (tot cu 1-2 intervale temporale). De asemenea, numărul de intervale temporale folosite este cu 14 mai mare pentru structura imitativă decît pentru cea superpoziţională, de unde tragem concluzia că nota dominantă este dezechilibrul în favoarea structurii imitative.

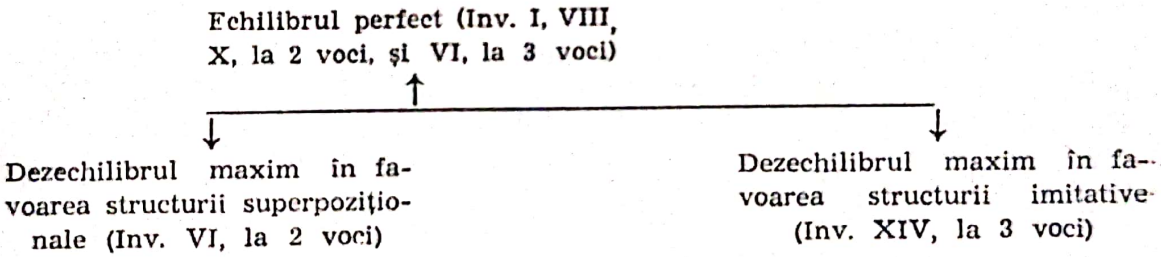
Dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative se manifestă în Invenţiunea nr. XIV, la 3 voci, (care are un interval temporal comun

Scanned with OKEN Scanner

celor două structuri și 2 folosite doar de cea imitativă), iar dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziționale se manifestă în Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (nici un interval temporal comun, unul folosit doar în structura imitativă și 3 folosite doar în cea superpoziţională).

De remarcat faptul că Invenţiunile la două voci sînt mai echilibrate decît cele la 3 voci ; din cele 8 invenţiuni care folosesc aceleași intervale temporale pentru ambele tipuri de structură, 7 sînt la două voci și doar 1 la 3 voci. Acest echilibru înseamnă însă că Invenţiunile la 2 voci sînt mai uniforme* din punctul de vedere al folosirii intervalelor temporale, cele la 3 voci fiind mai variate. De altfel, Invenţiunile la 3 voci folosesc în total mai multe intervale temporale decît cele la 2 voci (47 față de 39). Invenţiunea care folosește numărul maxim de intervale temporale (5) este nr. XV, la 3 voci, iar cele care folosesc numărul minim (1) sînt nr. I, VIII, și X, la 2 voci, și nr. VI, la 3 voci.

În concluzie, din punctul de vedere al intervalelor temporale, invenţiunile se situează între limitele constituite de Invenţiunea nr. XIV, la 3 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative) și de Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziționale). Punctul de echiiibru îl constituie cele 4 invenţiuni în care este folosit un singur interval temporal pentru ambele tipuri de structură (nr. I, VIII și X, la 2 voci, și nr. VI, la 3 voci). Nota dominantă este dezechilibrul în favoarea structurii imitative.



Funcţia tonală. Pe baza analizei, am stabilit care dintre cele două funcții tonale — de expoziție sau de tranziție — predomină în cadrul fiecărui tip de structură, pentru fiecare invenţiune și pentru ansamblul lor.

În 16 dintre cele 30 de invenţiuni se observă preponderența aceleiași funcții tonale pentru ambele tipuri de structură ; ponderea mai mare revine funcției de tranziție (13 invenţiuni față de 3 — nr. XI, la 2 voci, și nr. VI și X, la 3 voci — în care predomină funcția de expoziție).

Celelalte 14 invenţiuni se grupează în două categorii :

— prima, în care funcția de tranziție predomină în structura superpoziţională, iar cea de expoziție, în structura imitativă, și care cuprinde 8 invenţiuni ;

* Precizăm din nou că este vorba de „uniformitate" din punctul de vedere al parametrului respectiv (în acest caz din punctul de vedere al folosirii intervalelor temporale) și nu de o „uniformitate" estetică.

— a doua, în care funcția de tranziție predomină în structura imitativă, iar cea de expoziție, în structura superpozițională, și care cuprinde 6 invențiuni.

Preponderența unei funcții tonale față de cealaltă nu este, firește, pentru toate invențiunile aceeași, diferența între numărul de superpoziții sau imitații cu o funcție și cu cealaltă variind de la 1 (în Invențiunile nr. II, IV, IX, X, la 2 voci, și nr. XI, la 3 voci) la 37 (în Invențiunea nr. IX, la 3 voci), pentru structura imitativă, și de la 1 (în Invențiunea nr. X, la 3 voci) la 15 (în Invențiunea nr. XII, la 3 voci), în favoarea structurii superpoziționale.

De remarcat faptul că Invențiunea nr. IX, la 3 voci, atinge limita maximă (diferență 37) pentru predominarea funcției de tranziție în structura imitativă și se află imediat sub această limită (diferență 14), pentru structura superpozițională. De altfel, dacă considerăm diferența globală, rezultată din suma diferențelor prezentate de cele două structuri, dintre cele 13 invențiuni în care predomină pentru ambele tipuri de structură funcția de tranziție, Invențiunea nr. IX, la 3 voci, reprezintă limita maximă (diferență 37 + diferență 14 = diferență 51), urmată la mare distanță de Invențiunea nr. XII, la 3 voci (diferență 15 + diferență 15 = diferență 30), care ocupă locul I pentru structura superpozițională. Această invențiune (nr. XII, la 3 voci) prezintă în schimb echilibrul perfect între ponderile funcției de tranziție în cele două structuri (15 și 15), echilibru pe care nu-l mai întîlnim în altă parte.

Între cele 13 invențiuni în care predomină funcția de tranziție pentru ambele tipuri de structură există două invențiuni (nr. VII și XV, la 3 voci) care se apropie de echilibrul între funcția de tranziție și cea de expoziție, diferența în favoarea celei dintîi fiind destul de mică (5 + 2 = 7 și 3 + 4 = 7), mai ales comparativ cu Invențiunea nr. IX, la 3 voci, care prezintă dezechilibrul maxim (37 + 14 = 51).

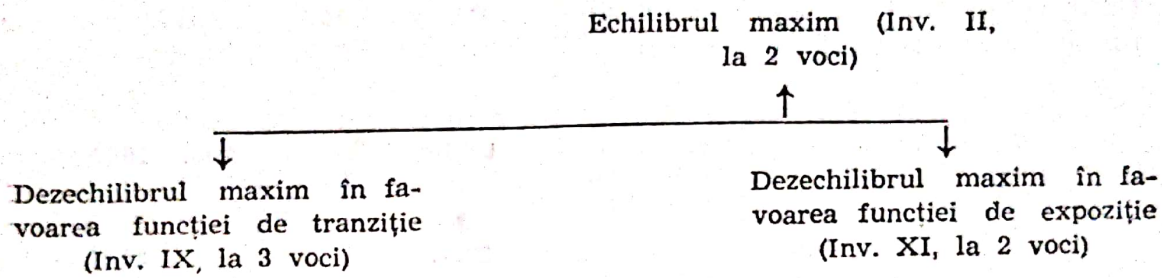
Cele 3 invențiuni în care funcția de expoziție predomină în ambele structuri se situează în apropierea punctului de echilibru între cele două structuri, deoarece diferența maximă în favoarea funcției de expoziție este 10 (4 + 6 = 10, în Invențiunea nr. XI, la 2 voci), iar cea minimă, 5 (4 + 1, în Invențiunea nr. X, la 3 voci).

Trecînd la celelalte 2 categorii de invențiuni, în care pentru fiecare tip de structură predomină altă funcție tonală, observăm că, pentru cele 8 invențiuni în care predomină funcția de tranziție în structura superpozițională iar cea de expoziție în structura imitativă, maximul dezechilibru apare în Invențiunea nr. VI la 2 voci (6 + 12 = 18), iar minimul în Invențiunea nr. V, la 2 voci (3 + 4 = 7) și nr. II, la 3 voci (3 + 4 = 7).Invențiunea nr. VI, la 2 voci, prezintă ca notă distinctivă faptul că este singura în care un tip de structură (structura imitativă) aparține exclusiv unei funcții tonale (de expoziție).

Dintre cele 6 invențiuni în care predomină funcția de tranziție în structura imitativă, iar cea de expoziție în structura superpozițională, maximul dezechilibru îl prezintă Invențiunea nr. VIII, la 3 voci

(26 + 5 = 31), iar minimul, Invenţiunea nr. II la 3 voci (1 + 3 = 4), care este, după cum se vede, cea mai echilibrată invenţiune din punctul de vedere al funcţiei tonale folosite în cele două tipuri de structură.

În concluzie, invenţiunile se situează în spaţiul delimitat de Invenţiunea nr. IX, la 3 voci (maximul dezechilibru în favoarea funcţiei de tranziţie) şi Invenţiunea nr. XI, la 2 voci (maximul dezechilibru în favoarea funcţiei de expoziţie), aceasta aflîndu-se însă foarte aproape de punctul de maxim echilibru (Invenţiunea nr. II, la 2 voci).



Atît din punctul de vedere al numărului de invenţiuni cît şi din punctul de vedere al diferenţei maxime între ponderea celor două funcţii tonale în ansamblul celor 30 de invenţiuni se constată predominarea funcţiei de tranziţie pentru ambele tipuri de structură.

*Contrapunctul ranversabil la octavă**. Răsturnarea vocilor într-o porţiune a contrapunctului apare în 13 din cele 15 invenţiuni la 2 voci şi numai în 10 dintre invenţiunile la 3 voci. În schimb, acestea din urmă fac posibilă, datorită numărului de voci, existenţa atît a contrapunctului dublu (în Invenţiunile nr. V, VI, XIII, XV), cît şi tripîu (în 3 invenţiuni : nr. II III, X). Există două invenţiuni în care apar ambele tipuri de contrapunct ranversabil (nr. IX şi XII). Cele 7 invenţiuni care nu utilizează contrapunctul ranversabil sînt : nr. VII şi X, la 2 voci, şi nr. I, IV, VII, XI, şi XIV, la 3 voci.

După cum am văzut, din punctul de vedere al numărului de invenţiuni care folosesc contrapunctul ranversabil, Invenţiunile la 2 voci domină ; din cel al spaţiului (exprimat în numărul de măsuri) pe care îl ocupă acest tip de scriitură, se constată o şi mai accentuată pondere a Invenţiunilor la 2 voci (63 de măsuri) faţă de cele la 3 voci (33 1/2 măsuri).

Privite comparativ, invenţiunile care folosesc contrapunctul ranversabil se situează între limitele constituite de Invenţiunea nr. VIII, la 3 voci (1 1/2 măsuri) şi Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (11 măsuri).

După cum am văzut, există 2 invenţiuni la 3 voci în care apar ambele tipuri de contrapunct ranversabil : nr. IX şi XII. De altfel, în cadrul Invenţiunilor la 3 voci, ele ocupă primele 2 locuri în ceea ce priveşte numărul de măsuri scrise în contrapunct ranversabil : 7 1/2 măsuri (nr. XII) şi 7 măsuri (nr. IX).

---

* În Invenţiuni, Bach nu foloseşte contrapunctul ranversabil la alte intervale.

Dacă Invenţiunea nr. XII ocupă primul loc în ceea ce priveşte numărul de măsuri scrise în contrapunct ranversabil, în schimb în nr. IX contrapunctul triplu ocupă un spaţiu mai întins decît în Invenţiunea nr. XII (2 măsuri faţă de $1\frac{1}{2}$). În plus, locul cu totul deosebit pe care îl ocupă Invenţiunea nr. IX în ansamblul tuturor celor 30 de invenţiuni se datorează faptului că întreaga invenţiune este construită pe baza celor 7 măsuri scrise în contrapunct ranversabil. Există 3 secţiuni contrapunctice din care derivă prin răsturnarea vocilor aproape toate celelalte :

Secţiunea I=măs. (contrapunct triplu)	3—4 ↓	Secţ. II=măs. (contrapunct dublu)	9—10 ↓	Secţ. III=măs. (contrapunct dublu)	15,16,17 ↓
	(1—2)		20—21		28,29,30
	7—8		22—23		
	11—12				
	13—14				
	18—19				
	24—25				
	26—27				
	31—32				
	33—34				

După cum se observă, cele două măsuri scrise în contrapunct triplu generează cea mai mare parte din suprafaţa invenţiunii (18 măsuri).

Măsurile 1 şi 2, scrise doar la 2 voci, deoarece cea de a 3-a nu a intrat încă, derivă tot din măsurile 3 şi 4, iar ultima măsură, fiind un simplu acord, nu poate intra în discuţie. Rămîn aşadar doar 2 măsuri care constituie o excepţie de la legea construirii întregii invenţiuni pe baza celor 3 secţiuni contrapunctice de mai sus ; este vorba de măsurile 5 şi 6, interludiul scris în canon.

Se observă o corelaţie între contrapunctul ranversabil şi planul formal : secţiunile expozitive iau naştere din contrapunctul triplu, iar cele de tranziţie, din contrapunctul dublu.

Deci, 32 din cele 35 de măsuri ale invenţiunii sînt generate de numai 7 măsuri. Acest lucru nu se mai întîlneşte în nici o altă invenţiune. Nici chiar Invenţiunea nr. VI, la 2 voci, nu reuşeşte să acopere, cu cele 11 măsuri generatoare ale sale, decît 38 din totalul de 62 de măsuri ale invenţiunii. Cu atît mai puţin Invenţiunea nr. XII, la 3 voci, care, cu cele $7\frac{1}{2}$ măsuri generatoare acoperă doar 15, din totalul de 31 de măsuri ale invenţiunii.

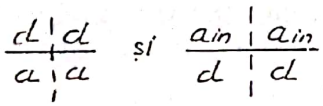
Dintre Invenţiunile la 2 voci care folosesc contrapunctul dublu, se distinge Invenţiunea nr. II, în care cele 8 măsuri generatoare dau naş-

Scanned with OKEN Scanner

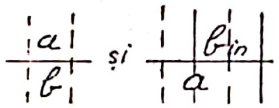
tere la 20 din totalul de 27 măsuri. Fără să atingă complexitatea Invenţiunii nr. IX, la 3 voci, ca ocupă totuşi un loc aparte, mai ales prin faptul că cele 8 măsuri generatoare sînt scrise în canon, şi constituie un singur bloc, nu o sumă de secţiuni, ca în cazul celorlalte invenţiuni şi chiar al Invenţiunii nr. IX, la 3 voci, unde, cum am văzut, cele 7 măsuri generatoare constituiau suma a 3 secţiuni : 2 măsuri + 2 măsuri + 3 măsuri. În Invenţiunea nr. VI, la 2 voci, cele 11 măsuri erau suma a numai 2 secţiuni : 4 măsuri + 7 măsuri, cea mai mare dintre ele fiind totuşi inferioară blocului de 8 măsuri din Invenţiunea nr. II la 2 voci.

O situaţie deosebită prezintă Invenţiunile nr. IV şi XI, la 2 voci, unde contrapunctul dublu este astfel construit, încît permite şi inversarea uneia din cele 2 voci.

În Invenţiunea nr. IV acesta ocupă 4 măsuri (11 — 14) şi răsturnarea este strictă..



În Invenţiunea nr. XI, acest tip de contrapunct dublu ocupă doar 2 măsuri (1 —2) şi răsturnarea este liberă, una din voci fiind deplasată cu o jumătate de măsură



După ce am stabilit ponderea scriiturii în contrapunct ranversabil în ansamblul invenţiunilor, vom vedea care este ponderea ei în cadrul celor două tipuri de structură.

Constatăm predominarea structurii superpoziţionale, mai accentuată în cazul Invenţiunilor la două voci (60 de măsuri faţă de 43½ ale structurii imitative), decît în cel al Invenţiunilor la 3 voci (33½ măsuri faţă de 23).

Există, firește, şi invenţiuni în care predomină structura imitativă, dar numai dintre cele la 2 voci, şi numărul lor este doar de 36 (nr. I, VIII şi XII). Dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative apare în Invenţiunea nr. VIII, cu o măsură diferenţă între cele 2 structuri.

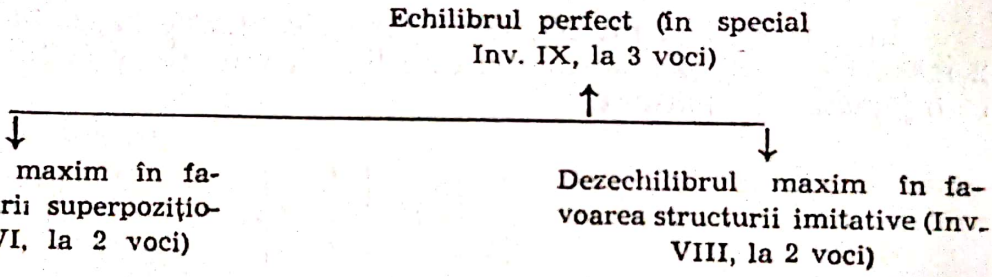
Dintre cele 9 invenţiuni în care predomină structura superpoziţională, dezechilibrul maxim îl prezintă Invenţiunea nr. VI, la 2 voci, cu o diferenţă de 7 măsuri în favoarea structurii superpoziţionale. Un dezechilibru accentuat prezintă şi Invenţiunile nr. III şi XIV, la 2 voci şi II, VI şi X, la 3 voci, în care întreg contrapunctul ranversabil aparţine exclusiv structurii superpoziţionale.

11 Invenţiuni din cele 23 care folosesc contrapunctul ranversabil prezintă un echilibru perfect între cele două tipuri de structură. Se observă că Invenţiunile la 3 voci sînt mai echilibrate din acest punct de

vedere decît cele la 2 voci ; din cele 10 invenţiuni la 3 voci, 6 prezintă echilibrul perfect între cele 2 tipuri de structură, în timp ce din cele 13 invenţiuni la 2 voci, doar 5 prezintă acest echilibru. Se remarcă din nou Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, care prezintă suprafaţa maximă (7 măsuri) de contrapunct ranversabil aparţinînd ambelor tipuri de structură.

În concluzie, din punctul de vedere al folosirii celor două tipuri de structură în construirea contrapunctului ranversabil, invenţiunile se încadrează în limitele constituite de Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziţionale) şi Invenţiunea nr. VIII, la 2 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative).

Punctul de echilibru este alcătuit dintr-un nucleu de invenţiuni (nr. II, V, IX, XIII, XV, la 2 voci şi III, V, VIII, IX, XIII, XV, la 3 voci), dintre care se remarcă, pentru întinderea contrapunctului ranversabil care foloseşte ambele tipuri de structură, Invenţiunea nr. IX, la 3 voci.



După cum se observă şi din schemă, nota dominantă este dezechilibrul în favoarea structurii superpoziţionale.

Relaţia cu planul formal. În general, în desfăşurarea unei invenţiuni, cele două tipuri de structură se întîlnesc atît alternativ, cît şi simultan. Excepţia o constituie cele două Invenţiuni — nr. II, la 2 voci, şi nr. V, la 3 voci — în care, din cauza folosirii canonului, a dublelor imitaţii şi a secvenţelor cu vocile răsturnate, cele două tipuri de structură se întrepătrund permanent.

În 27 din cele 28 de invenţiuni în care există alternări între tipurile de structură, se constată coincidenţa acestora cu planul formal. Singura invenţiune la care alternanţa tipurilor de structură este făcută în interiorul secţiunilor, fără să se poată stabili o relaţie cu planul formal, este Invenţiunea nr. VII, la 3 voci.

Am apreciat gradul corespondenţei dintre tipul de structură şi planul formal, după numărul de secţiuni în care se constată folosirea exclusivă a unui anumit tip de structură, sau coincidenţa schimbării tipului de structură cu începutul secţiunii.

Pentru ansamblul celor 27 de invenţiuni, se constată un grad destul de ridicat al corespondenţei dintre tipul de structură şi planul for-

mal (72 secţiuni), cu preponderenţa structurii superpoziţionale (39 de secţiuni faţă de 33 ale structurii imitative). Comparînd cele două tipuri de invenţiuni, observăm că gradul de corespondenţă este mai mare pentru Invenţiunile la 3 voci (38 secţiuni faţă de 34 în invenţiunile la 2 voci); de asemenea diferă tipul de structură preponderent: structura superpoziţională în Invenţiunile la 2 voci (24 de secţiuni faţă de 10) şi cea imitativă, în Invenţiunile la 3 voci (23 de secţiuni faţă de 15).

Gradul maxim de corespondenţă îl prezintă Invenţiunea nr. VI, la 3 voci, unde doar în 2 din cele 11 secţiuni nu se constată corespondenţa tipului de structură cu planul formal; tot aici apare şi dezechilibrul maxim (5 secţiuni diferenţă) în favoarea structurii imitative.

Dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziţionale apare în Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (4 secţiuni diferenţă). Nu există nici o invenţiune care să prezinte un echilibru perfect între cele două tipuri de structură din punctul de vedere al gradului de corespondenţă între tipul de structură şi planul formal.

Un grup de 7 invenţiuni (nr. III, VII, X, XI, XIV, la două voci, şi nr. IX, XV, la 3 voci) se apropie de un oarecare echilibru, cu o diferenţă de numai 1 între numărul de secţiuni care folosesc exclusiv unul din tipurile de structură.

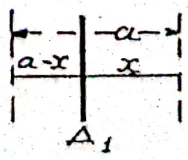
În concluzie, cele 27 de invenţiuni în care se constată corespondenţa tipului de structură cu planul formal se înscriu în spaţiul delimitat de Invenţiunea nr. VI, la 2 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziţionale), şi Invenţiunea nr. VI, la 3 voci (dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative). Nota dominantă este dezechilibrul în favoarea structurii superpoziţionale.

Oarecare echilibru (cele 7 Invenţiuni III, VII, X, XI, XIV, la 2 voci şi IX, XV, la 3 voci)

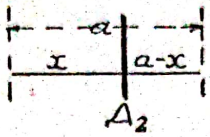
↓ Dezechilibrul maxim în favoarea structurii superpoziţionale (Inv. VI, la 2 voci)

↓ Dezechilibrul maxim în favoarea structurii imitative (Inv. VI, la 3 voci)

Relaţia cu secţiunea de aur. Pentru acelaşi raport $\frac{a}{x} = \frac{x}{a-x}$ există în mod practic două secţiuni de aur: prima, în care partea cea mai mare (x) a întregului (a) se află la sfîrşitul acestuia

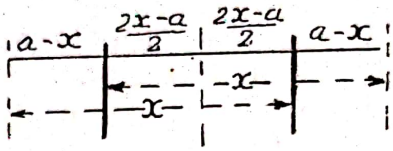


Scanned with OKEN Scanner

și pe care am notat-o cu A_1 iar a doua, în care partea cea mai mare a întregului se află la început. 

și pe care am notat-o cu A_2

Reprezentînd o invenţiune printr-un segment de dreaptă (a), cele 2 secţiuni de aur vor apărea deci ca două drepte A_1 și A_2 ce întretaie segmentul la distanţe egale faţă de axa lui de simetrie.



În cazul unei invenţiuni oarecare, a este întinderea ei în timp, începînd de la primul sunet și pînă la ultimul, întindere măsurată în cele mai mici valori de note folosite în mod constant în invenţiunea respectivă. (Nu am luat în considerare ornamentele sau pasajele în șaisprezecimi sau treizecidoimi apărute în mod întîmplător izolat). Cum cea mai mică valoare de notă folosită diferă de la o invenţiune la alta, întregul a ca și părţile sale ce definesc secţiunea de aur, (x și a — x) vor fi exprimate fie în treizecidoimi, fie în șaisprezecimi, fie în optimi.

Iată valorile lui x pentru cele 30 de invenţiuni :

NR	Invenţiuni la 2 voci		Invenţiuni la 3 voci	
1	13 măsuri	9	12 măsuri	15
2	16 măsuri	9	19 măsuri	18
3	36 măsuri	4	15 măsuri	7
4	32 măsuri		14 măsuri	3
5	19 măsuri	12	23 măsuri	5
6	38 măsuri	4	25 măsuri	1
7	14 măsuri	3	27 măsuri	2
8	20 măsuri	6	14 măsuri	3
9	21 măsuri		21 măsuri	20
10	19 măsuri	7	20 măsuri	4
11	14 măsuri	3	44 măsuri	3
12	12 măsuri	23	19 măsuri	2
13	15 măsuri	7	39 măsuri	6
14	12 măsuri	11	14 măsuri	13
15	13 măsuri	9	23 măsuri	8

Odată aflate secțiunile de aur, se pune problema dacă există o relație între acestea și factorii muzicali ai invențiunii.

Deoarece la Bach existența unei astfel de relații se poate explica numai printr-o intuiție genială (spre deosebire de compozitorii moderni, care în mod deliberat își construiesc unele lucrări în acest mod), numărul de invențiuni în care ea apare este destul de mic. În cazul relației dintre secțiunea de aur și tipul de structură, acest număr este de numai 13 invențiuni din cele 30 (6, la 2 voci : nr. I, IX, X, XIV, XV și 7, la 3 voci : nr. II, IV, VI, VII, VIII, XI, XII).

De altfel, alternarea repetată a tipurilor de structură și a suprapunerii lor face puțin probabilă perceperea auditivă a coincidenței unei schimbări de structură cu secțiunea de aur, ca un punct culminant sau ca un moment în care se petrece ceva imporant, ceva deosebit. Acest mod de a percepe secțiunea de aur este mult mai ușor în cazul relației cu planul formal și tonal. Totuși, este foarte probabil ca, în momentul în care coincidența secțiunii de aur cu schimbarea tipului de structură se unește cu aceea a secțiunii de aur cu planul tonal și cel formal, în perceperea auditivă a secțiunii de aur ca punct nodal să intre, cu un procent mai mic sau mai mare, și schimbarea tipului de structură. Din această cauză, nu este inutilă studierea relației dintre tipul de structură și secțiunea de aur.

Am apreciat această relație în funcție de coincidența secțiunii de aur cu o schimbare a tipului de structură și în funcție de aproximația cu care se produce această coincidență. (Aproximația este exprimată, pentru fiecare invențiune, în cea mai mică valoare de notă folosită în mod constant ; comparația între diferitele invențiuni se face prin raportarea la cea mai mică valoare : treizecidoimea.

În ansamblul celor două tipuri de invențiuni se constată o simetrie perfectă între invențiunile la două voci și cele la 3 voci în ceea ce privește relația secțiunii de aur cu cele două tipuri de structură : în 4 invențiuni, la 2 voci, și în 4, la 3 voci, secțiunea de aur coincide cu schimbarea tipului de structură în favoarea celei imitative, în 3 invențiuni, la 2 voci, și în 3, la 3 voci, secțiunea de aur coincide cu schimbarea tipului de structură în favoarea celei superpoziționale. Mai mult decît atît, chiar secțiunea de aur cu care se produce coincidența prezintă aceeași simetrie : în fiecare din cele două tipuri de invențiuni (la 2 și 3 voci) apare de 2 ori Δ_1 și de 2 ori Δ_2, la coincidența în favoarea structurii imitative, de 2 ori Δ_1 și o dată Δ_2, la coincidența în favoarea structurii superpoziționale.

Un caz special îl constituie Invențiunea nr. XIV, la 2 voci, singura în care ambele secțiuni de aur coincid cu o schimbare a tipului de structură : prima (Δ_1), în favoarea structurii imitative, a doua (Δ_2), în favoarea structurii superpoziționale.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă luăm în considerare aproximația cu care se produce coincidența între secțiunea de aur și schimbarea tipului de structură, Invențiunea nr. XII, la 2 voci, se află pe primul loc, cu aproximația cea mai mică (o șaisprezecime) urmată imediat de Invențiunea nr. XIV, la 2 voci (trei treizecidoimi aproximație la Δ_1). Înseamnă deci că aceste două invențiuni prezintă relația cea mai puternică între secțiunea de aur și tipul de structură.

Încă o dată trebuie spus că această relație nu este semnificativă, nu se percepe auditiv ca atare decît prin coincidența cu relația între secțiunea de aur și planul formal și tonal. Această coincidență se produce în 12 din cele 13 invențiuni (fac excepție Invențiunea nr. XII, la 3 voci, și secțiunea de aur Δ_2 din Invențiunea nr. XIV, la 2 voci). Se remarcă, îndeosebi, Invențiunile nr. X și XII, la 2 voci, unde Δ_1 reprezintă, cu o aproximație de 7 optimi și respectiv o treizecidoime chiar trecerea de la S I *(Sol* și resp. *La)* la S II (*Re* și resp. *Fa* diez).

Intervalul spațial la care se produce imitația și sensul lui. Cu acesta intrăm în analiza celor doi parametri ce aparțin numai structurii imitative.

În studierea structurii imitative am redus toate intervalele, spațiale la intervale simple (1ma, 2da, 3ta, 4ta, 5ta, 6ta, 7ma și 8va) — deși în realitate ele apar adesea ca intervale compuse (9na 10ma etc. — deoarece important este raportul între treptele pe care apare imitația, și nu cel între înălțimile absolute ale sunetelor cu care începe elementul tematic care se imită.

În ansamblul celor 30 de invențiuni se constată că cele 8 intervale spațiale nu sînt folosite cu aceeași frecvență ; pe locul I se află 5ta (frecvența 179), urmată de 8va (frecvența 157) și $4^{tă}$ (frecvența 151). Dacă privim separat cele două tipuri de invențiuni, situația este puțin diferită : în invențiunile la 2 voci domină 8va (frecvența 79), urmată de $5^{tă}$ (frecvența 49), și $4^{tă}$ (frecvența 48), iar în cele la 3 voci $5^{tă}$ (frecvență 130), urmată de $4^{tă}$ (frecvență 103), și $8^{vă}$ (frecvență 78).

Explicația acestei diferențieri în folosirea intervalelor spațiale constă în faptul că, în timp ce în invențiunile la 2 voci expozițiile sînt constante tonal (cu excepția celor 3 invențiuni în formă de fugă — nr. V, XII și XV), lucru ce se realizează prin imitația la octavă, în cele la 3 voci, forma de fugă ce apare în majoritatea invențiunilor face obligatorie, prin răspunsul la dominantă, folosirea imitației la $5^{tă}$ și $4^{tă}$.

Datorită posibilităților mai mari pe care existența a 3 voci le oferă pentru crearea unui număr sporit de imitații, invențiunile la 3 voci folosesc în general mai multe intervale spațiale (8 față de 7, în invențiunile la două voci, care nu folosesc 1ma) și cu o frecvență mult mai ridicată (478 față de 249).

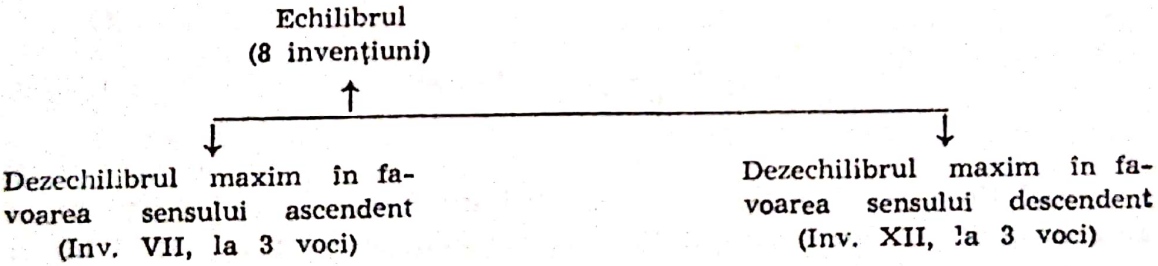
Privind acum fiecare invenţiune în parte, observăm că limita minimă în folosirea intervalelor spaţiale este constituită de Invenţiunile nr. IX, la 2 voci (doar 2 intervale spaţiale — 4ta şi 8va cu o frecvenţă totală de 3) şi nr. VI, la 2 voci (un singur interval — 8va — cu frecvenţă tonală 6). Limita maximă o constituie Invenţiunea nr. IX, la 3 voci (7 intervale — lipseşte 2ta — şi frecvenţa totală 63) şi singurele 2 invenţiuni — nr. III şi XIII, la 3 voci — care folosesc toate intervalele spaţiale, cu o frecvenţă totală de 49 şi respectiv 34.

Cu excepţia 1^{mei}, intervalele spaţiale pot fi ascendente sau descendente. Se constată preponderenţa sensului descendent al intervalelor, atît pentru totalul celor 30 de invenţiuni (383 faţă de 344 ascendente), cît şi pentru cele două tipuri de invenţiuni (la 2 şi 3 voci).

În 8 invenţiuni, 4, la două voci (nr. I, VI, XI şi XII) şi 4, la 3 voci (nr. V, X, XIII şi XV), se constată echilibrul perfect între numărul de intervale folosite cu un sens şi cu celălalt. Restul invenţiunilor se împart în două categorii : prima, în care predomină sensul ascendent, şi care cuprinde 10 invenţiuni (6, la 2 voci şi 4, la 3 voci), iar a doua, în care predomină sensul descendent, şi care cuprinde 12 invenţiuni (5, la 2 voci şi 7, la 3 voci).

Diferenţa maximă în favoarea sensului ascendent (5) apare în Invenţiunea nr. VII, la 3 voci, iar cea în favoarea sensului descendent (17), în Invenţiunea nr. XII, la 3 voci.

În concluzie, din punctul de vedere al sensului cu care este folosit intervalul spaţial, se constată preponderenţa sensului descendent, atît prin numărul de invenţiuni în care domină, cît şi prin diferenţa maximă între numărul intervalelor cu un sens şi cu celălalt.



Tipul de imitaţie. Pentru analiza acestui parametru al structurii imitative este necesar mai întîi să explicăm o serie de termeni pe care îi vom folosi în denumirea tipurilor de imitaţii.

Este vorba de „imitaţia directă", „imitaţia inversată", „imitaţia simplă" şi „imitaţia dublă".

Imitaţia poate lua naştere între două elemente tematice de acelaşi fel, de exemplu $\frac{a}{a}$ sau $\frac{a_{in}}{a_{in}}$ şi atunci o denumim imitaţie directă, sau poate lua naştere între un element tematic şi inversarea sa, şi atunci o denumim imitaţie inversată. $\frac{a_{in}}{a}$ sau $\frac{a}{a_{in}}$

Firește că mai pot exista imitații perceptibile auditiv ca atare și între un element tematic și o altă variantă a sa (în afară de inversare) — spre exemplu augmentarea sau diminuarea sa. Deoarece însă acest tip de imitație nu este folosit decît în mod cu totul izolat în Invenţiuni (spre deosebire de fugile *Clavecinului bine temperat*), ne-am limitat în analiza de față doar la studierea imitației directe și inversate.

Cînd imitația se produce ca în exemplele de mai sus, adică atunci cînd este o relație doar între 2 elemente tematice $\frac{a}{a}$, ea se numește imitație simplă. Cînd în spațiile libere din formulă apare un alt element tematic $\frac{b \quad a}{a \quad b}$ sau, în cazuri cu totul excepționale (Invenţiunile nr. XIV, la 2 voci, și nr. IV și XIII, la 3 voci), același element $\frac{a \quad a}{a \quad a}$, imitația este dublă. Se înțelege că atît imitațiile directe, cît și cele inversate pot fi simple sau duble. Se obțin astfel 4 tipuri de imitații: imitația directă simplă, imitația directă dublă, imitația inversată simplă, și imitația inversată dublă. Cel de-al cincilea tip de imitație care se întîlnește în Invenţiuni este canonul, despre care nu mai este necesar să vorbim, el fiind definit ca o imitație strictă și de lungă durată.

Trebuie să specificăm doar că, pentru a face posibilă comparația între ponderea pe care diversele tipuri de imitații o au în cadrul unei invenţiuni am stabilit dimensiunile canonului nu în măsuri, cum se obișnuiește, ci după numărul de imitații conținute. De exemplu:

$$\frac{a \quad b \quad c}{a \quad b \quad c} = 3 \text{ imitații}$$

Folosirea celor 5 tipuri de imitații diferă de la o invenţiune la alta. Majoritatea invenţiunilor (21 din 30) folosesc doar 2 sau 3 tipuri de imitații: imitațiile directe simple, directe duble și inversate simple. 4 Invenţiuni (nr. VI și VII, la 2 voci, și nr. X și XII, la 3 voci) folosesc un singur tip de imitație (imitația directă simplă în Invenţiunile nr. VII, la 2 voci și nr. X și nr. XII, la 3 voci, imitația directă dublă în Invenţiunea nr. VI, la 2 voci), 4 Invenţiuni (nr. VIII, la 2 voci și nr. VII, IX și XV, la 3 voci), folosesc 4 tipuri de imitații și numai 1 singură (nr. XIV, la 2 voci) folosește toate cele 5 tipuri de imitații.

Se constată că gradul de utilizare, atît din punctul de vedere al numărului de invenţiuni, cît și al numărului de imitații, este maxim pentru imitațiile directe simple (28 de invenţiuni și 462 de imitații) și minim, pentru imitațiile inversate duble (2 invenţiuni — nr. XIV, la 2 voci și nr. VII, la 3 voci — și 9 imitații).

Scanned with OKEN Scanner

Canonul este şi el puţin folosit în comparaţie cu celelalte tipuri de imitaţie — doar 8 Invenţiuni (nr. II, VIII, X, XIV, la 2 voci, şi nr. VIII, IX, XIV, XV, la 3 voci) şi 49 imitaţii.

Această situaţie este valabilă şi separat, pentru fiecare din cele două grupuri de invenţiuni (la 2 şi la 3 voci).

In concluzie, cele 30 de invenţiuni sînt cuprinse între limitele constituite de cele 4 invenţiuni care folosesc un singur tip de imitaţie (nr. VI, VII, la 2 voci, şi nr. X, XII, la 3 voci) şi de Invenţiunea nr. XIV, la 2 voci, care foloseşte toate cele 5 tipuri de imitaţie.

↓ Nr. minim de tipuri de imitaţii folosite (1) (Inv. VI, VII, la 2 voci, şi X, XII, la 3 voci)

↓ Nr. maxim de tipuri de imitaţii folosite (5) (Inv. XIV, la 2 voci)

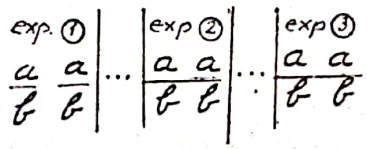
Ponderea celor 5 tipuri de imitaţii în ansamblul invenţiunilor se prezintă în felul următor :

1. imitaţii directe simple ;
2. imitaţi inversate simple ;
3. imitaţii directe duble ;
4. canon ;
5. imitaţii inversate duble.

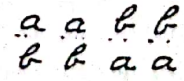
Existenţa unei simetrii în folosirea superpoziţiilor (acesta este primul dintre cei doi parametri ce aparţin numai structurii superpoziţionale).

Din analiza comparativă a invenţiunilor reiese concluzia că cea mai mare parte a superpoziţiilor * (148 faţă de 79) nu apar în mod întîmplător, ci se ordonează simetric, după două legi :

1. apariţia unei superpoziţii cu aceeaşi frecvenţă în mai multe secţiuni ale invenţiunii de exemplu :



2. apariţia unei superpoziţii cu aceeaşi frecvenţă în diferite dispoziţii verticale ale elementelor tematice, de exemplu :



* În analiza acestui parametru, comparaţia între invenţiuni se face după numărul superpoziţiilor *diferite* şi după frecvenţa lor.

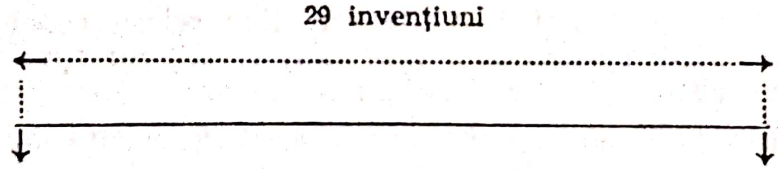
Scanned with OKEN Scanner

Ordonarea după una din aceste legi este suficientă pentru a determina existența unei simetrii în folosirea superpozițiilor.

Constatarea cu privire la simetria pe care o prezintă utilizarea majorității superpozițiilor este valabilă atît pentru ansamblul celor 30 de invenţiuni, cît și pentru fiecare din cele două grupuri (la 2 și la 3 voci) în parte.

Singura Invenţiune care face excepție este nr. VI, la 3 voci ; inexistența unei simetrii este motivată însă prin numărul foarte redus al superpozițiilor (2) și al frecvenței lor (4).

Există în schimb 9 invenţiuni (6, la 2 voci — nr. I, II, VI, VIII, XII, XIV, și 3, la 3 voci —nr. III, VIII, IX) în care toate superpozițiile sînt folosite simetric. În cele 29 de invenţiuni care prezintă o simetrie în utilizarea superpozițiilor, gradul acestei simetrii variază între limitele constituite de Invenţiunile nr. VII, la 3 voci (numărul maxim de superpoziții folosite simetric = 10), nr. VIII, la 2 voci (diferența maximă între numărul de superpoziții folosite simetric și asimetric = 9) și nr. IX, la 3 voci (frecvența maximă a superpozițiilor folosite simetric — 34 — și diferența maximă între frecvența superpozițiilor folosite simetric și asimetric) pe de o parte și Invenţiunile nr. II, la 3 voci (numărul maxim de superpoziții folosite asimetric = 8) și nr. X, la 2 voci (frecvența maximă a superpozițiilor folosite asimetric — 17 — diferența maximă în favoarea superpozițiilor folosite asimetric — 4 — și diferența maximă între frecvența superpozițiilor folosite asimetric și simetric).



Simetria maximă (Inv. VIII, la 2 voci VII și IX, la 3 voci)

Asimetria maximă (Inv. X, la 2 voci și II, la 3 voci)

Legitatea formării superpozițiilor din elementele tematice. Din analiza structurii superpoziționale se observă că un număr restrîns de elemente tematice se grupează (cîte 2 — în Invenţiunile la 2 și 3 voci — sau 3 — în Invenţiunile la 3 voci) în diferite moduri, dînd naștere la un număr mare de superpoziții.

Se pune problema dacă această grupare este întîmplătoare sau se pot descoperi anumite legi matematice care o guvernează.

Într-adevăr, din analiza celor 30 de invenţiuni constatăm că nu există nici o invenţiune în care gruparea elementelor tematice în superpoziții să nu poată fi explicată prin cele 3 operații ale analizei combinatorii : aranjamente, permutări și combinări.

Este necesară o scurtă explicare a acestor operații și a aplicării lor la problema formării superpozițiilor din elementele tematice.

În toate cele trei operații — A_n^k; P_k; C_n^k — este vorba de gruparea unui număr de n obiecte distincte în grupuri de cîte k obiecte distincte, cu condiția $k \leqslant n$ ($k = n$ este condiția în permutări, iar $k < n$ este condiția în aranjamente și combinări) și cu condiția ca fiecare obiect să nu intre într-un grup decît cel mult o singură dată.

În cazul nostru n, este numărul de elemente tematice, iar k este numărul de elemente tematice ce alcătuiesc o superpoziție, și neexistînd decît 2 sau 3 voci, k nu poate lua decît valorile $k = 2$ și $k = 3$.

Aranjamentele sînt grupările de cîte k obiecte luate din totalul n, care diferă între ele sau prin natura obiectelor sau prin ordinea* lor.

Formula cu care se află numărul total de grupări posibile este pentru aranjamente $A_n^k = n\,(n-1)\,(n-2)\,\ldots\,(n-k+1)$.

De exemplu : $n = 3$ $k = 2$ $A_3^2 = 3\,(3-2+1) = 3 \cdot 2 = 6$

(a, b, c)

1) $\frac{a}{b}$ 2) $\frac{b}{a}$ 3) $\frac{a}{c}$ 4) $\frac{c}{a}$ 5) $\frac{b}{c}$ 6) $\frac{c}{b}$

Permutările sînt ordinările** diferite ce se pot efectua în cadrul unui grup de k obiecte distincte. Formula lor este

$$P_k = 1 \cdot 2 \cdot 3 \ldots k = k!$$

De exemplu : $k = 3$ $P_3 = 3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$

(a, b, c)

1) $\frac{\frac{a}{b}}{c}$ 2) $\frac{\frac{b}{c}}{a}$ 3) $\frac{\frac{c}{a}}{b}$ 4) $\frac{\frac{c}{b}}{a}$ 5) $\frac{\frac{b}{a}}{c}$ 6) $\frac{\frac{a}{c}}{b}$

Combinările sînt grupurile de cîte k obiecte distincte luate din totalul n, care diferă între ele cel puțin prin natura unui obiect. Formula lor este :

$$C_n^k = \frac{A_n^k}{P_k} = \frac{n\,(n-1)\,(n-2)\,\ldots\,(n-k+1)}{k!}$$

---

* În cazul nostru, ordinea obiectelor este cea verticală.

** Ca și în cazul A_n^k aici este vorba de ordinea verticală a elementelor tematice în cadrul superpoziției.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se vede, nu interesează ordinea obiectelor și de aceea am explicat prin această operație formarea superpozițiilor care nu apar în mod constant decît cu o singură dispunere verticală a elementelor tematice.

De exemplu : $n = 3$ $k = 2$ $C_3^2 = \frac{3 \cdot 2}{1 \cdot 2} = 3$ 1) a și b $\left(\frac{a}{b}\right.$ sau $\left.\frac{b}{a}\right)$

(a, b, c) 2) a și c etc....

3) b și c „

Trebuie să menționăm faptul că numărul n de elemente tematice distincte nu este în mod obligatoriu numărul total de elemente tematice folosite în structura superpozițională a unei invențiuni.

În general, numărul total de elemente tematice $m = n_1 + n_2 + n_3 \ldots + x$, adică este împărțit în grupe de cîte n elemente, și în cadrul unei grupe se efectuează una din cele 3 operații ale analizei combinatorii, dînd naștere superpozițiilor. Pot rămîne în afara grupelor de cîte n elemente un număr x de elemente tematice, a căror grupare în superpoziții nu poate fi explicată prin operațiile analizei combinatorii.

Pentru a stabili gradul în care formarea superpozițiilor este supusă unor legi, am luat în considerare atît numărul de grupări legice posibile și diferența între numărul de grupări utilizate și neutilizate, cît și numărul de superpoziții a căror formare nu este legică.

Privind comparativ utilizarea celor trei operații combinatorii în ansamblul invențiunilor, observăm că frecvențele lor sînt apropiate : 20 A_n^k ; 29 C_n^k ; 25 P_k. Comparînd cele două tipuri de invențiuni însă, se remarcă un echilibru în folosirea P_k (13 și 12) și un dezechilibru accentuat în folosirea C_n^k (5 și 24) și a A_n^k (15 și 5). Se trage concluzia că în invențiunile la două voci ordinea verticală a elementelor tematice în superpoziții este mai atent urmărită decît în cele la 3 voci. Lucrul este explicabil prin faptul că în forma de fugă, folosită în majoritatea invențiunilor la 3 voci, compozitorul este preocupat de alte probleme decît de aceea a răsturnării permanente a vocilor (probleme de ordin formal, tonal, armonic). Există o singură invențiune (nr. IX, la 3 voci) în formă de fugă, unde Bach urmărește consecvent schimbarea ordinei verticale a elementelor tematice în cadrul superpozițiilor. Aici însă nu avem de-a face cu A_n^k, ci cu P_k.

Gradul în care se utilizează grupările posibile este mai mare în invențiunile la 3 voci (diferența între grupările utilizate și cele neutilizate = 96) decît în cele la 2 voci (unde diferența este doar de 47). Dintre invențiunile la 3 voci, într-una singură (nr. X) numărul de grupări neutilizate este mai mare (cu 2) decît cel al grupărilor utilizate, în timp ce dintre invențiunile la 2 voci, 3 (nr. II, IV și X) prezintă această trăsătură, și cu o diferență mult mai mare (4 ; 10 ; 16).

Scanned with OKEN Scanner

Dintre invenţiunile care utilizează cel mai mare număr din grupările posibile se remarcă nr. III şi IX, la 3 voci (diferenţă de 10 între numărul de grupări utilizate şi neutilizate), şi nr. VI, la 2 voci (diferenţă de 9, în favoarea grupărilor utilizate).

Numărul de superpoziţii a căror formare nu se poate explica prin operaţiile analizei combinatorii este mai mare în invenţiunile la 3 voci (48) decît în cele la 2 voci (33). Între acestea din urmă există chiar o invenţiune (nr. 1, la 2 voci) în care acest număr este zero. În alte 4 invenţiuni (nr. II, IV, VI şi VII), numărul de superpoziţii, care nu se formează pe baza operaţiilor analizei combinatorii, este 1.

Dintre invenţiunile la 3 voci se remarcă nr. VI, IX şi XII, în care acest număr este de asemenea 1.

Sintetizînd datele oferite de diferenţa dintre numărul de grupări utilizate şi neutilizate şi dintre numărul de superpoziţii care nu se formează pe baza operaţiilor analizei combinatorii, tragem concluzia că Invenţiunea nr. IX, la 3 voci (diferenţă 10, număr de superpoziţii nelegice 1) şi nr. VI la 2 voci (diferenţă 9, număr de superpoziţii nelegice 1) prezintă gradul maxim de legitate în formarea superpoziţiilor. (Invenţiunea nr. 1, la 2 voci, unde toate superpoziţiile sînt formate prin A_n^k, prezintă o diferenţă de numai 6 în favoarea grupărilor utilizate.)

Gradul minim de legitate în formarea superpoziţiilor îl prezintă Invenţiunile nr. X, la 2 voci şi nr. X şi XIII, la 3 voci.

Gradul maxim de legitate în formarea superpoziţiilor (Inv. IX, la 3 voci)

Gradul minim de legitate (Inv. X, la 2 voci)

Mecanismul construirii invenţiunilor

După ce am analizat parametrii celor două tipuri de structură, ne vom opri asupra unor constatări privind mecanismul construirii invenţiunilor.

Din compararea celor 30 de invenţiuni rezultă că, indiferent de forma acestora (invenţiune propriu-zisă, fugă sau îmbinarea între forma de invenţiune propriu-zisă şi alte forme : preludiu, allemandă, lied, sonată), construcţia lor se bazează pe un nucleu generator care conţine ambele tipuri de structură şi principalele elemente tematice folosite în invenţiunea respectivă.

Există doar 3 invenţiuni în care nucleul generator conţine numai unul din tipurile de structură : cea superpoziţională (Invenţiunea nr. XIV, la 2 voci) sau cea imitativă (Invenţiunile nr. VI şi XI, la 3 voci).

Scanned with OKEN Scanner

Nucleul generator se află întotdeauna în primele măsuri ale invenţiunii şi întinderea sa variază între 1 şi 8 măsuri, dimensiunile cele mai frecvente fiind de 4 măsuri (în 12 invenţiuni) şi 2 măsuri (în 7 invenţiuni).

Din acest nucleu, care are de obicei forma $\frac{a\ b}{(b)\ aa}$, iau naştere în general :

1. prin răsturnare, secţiunile expozitive ;
2. prin secvenţarea unor superpoziţii derivate din cea conţinută în nucleu, secţiunile de tranziţie.

În concluzie, mecanismul construirii unei invenţiuni se bazează în principiu pe crearea unui nucleu generator, care să conţină ambele tipuri de structură şi principalele elemente tematice, şi pe dezvoltarea lui în secţiuni alternative de expoziţie şi tranziţie.

***

Cu aceste ultime constatări privind mecanismul construirii invenţiunilor, lucrarea de faţă epuizează cele cîteva probleme referitoare la procedeele polifonice folosite de Bach în Invenţiuni, pe care ne-am propus să le analizăm.

Nu putem încheia însă, înainte de a descoperi, pe baza analizei de pînă acum, care sînt invenţiunile în care folosirea procedeelor polifonice atinge gradul maxim de complexitate.

Din analiza pe care am efectuat-o asupra celor 11 parametri ai tipurilor de structură rezultă faptul că în ansamblul celor 30 de invenţiuni sînt unele ce se remarcă fie prin echilibrul sau dezechilibrul între tipurile de structură, fie prin maxima sau minima utilizare a diferiţilor parametri.

Din tabelul în care am trecut aceste invenţiuni (pag. 219), se constată că invenţiunea care apare de cele mai multe ori (8) în primele două coloane (de 4 ori în prima şi de 4 ori în a doua) este nr. IX, la 3 voci. Această invenţiune apare doar de 2 ori în celelalte coloane : o dată pentru dezechilibrul maxim între cele două funcţii tonale şi o dată, împreună cu celelalte 16 invenţiuni în care nu se constată o corespondenţă între schimbarea tipului de structură şi secţiunea de aur.

Dar existenţa concomitentă a echilibrului între tipurile de structură şi a maximei utilizări pentru cea mai mare parte a parametrilor înseamnă în acelaşi timp logică, stabilitate şi varietate, plenitudine.

Rezultă deci că Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, este, din punctul de vedere al procedeleor polifonice, cea mai complexă dintre Invenţiunile lui Bach.

(Subliniem faptul că această apreciere este făcută *numai din punctul de vedere al utilizării procedeelor polifonice* şi deci, ea nu poate arunca o umbră asupra valorii artistice a celorlalte invenţiuni.)

Parametrul	Echilibru	Maximă utilizare	Dezechilibru	Minimă utilizare
1	(IX) la 3 voci	I, VIII la 3 voci	V la 2 voci VI la 3 voci	XI la 3 voci
2	III, (IX), XIII, XIV, [XV] la 3 voci	II la 3 voci	[XIV] la 2 voci VI, X la 3 voci	VI la 3 voci
3	I, II, III, IV, VIII, IX, X, XII la 2 voci VI la 3 voci	[XV] la 3 voci	VI la 2 voci XIV la 3 voci	I, VIII, X la 2 voci VI la 3 voci
4	II la 2 voci	I, VIII la 3 voci	VI, XI la 2 voci VIII, (IX) la 3 voci	XI la 3 voci
5	II, V, IX, XIII, XV la 2 voci IV, V, VIII, (IX), XIII, [XV] la 3 voci	VI la 2 voci (IX) la 3 voci	VI, VIII la 2 voci	VII, X, la 2 voci I, IV, VII, XI, XIV la 3 voci
6	III, VII, X, XIV la 2 voci (IX), [XV] la 3 voci	VI la 3 voci	VI la 2 voci VI la 3 voci	II la 2 voci V, VII la 3 voci
7	[XIV] la 2 voci	X, XII, [XIV] la 2 voci	I, IX, X, XII, XV la 2 voci II, IV, VI, VIII, XI, XII la 3 voci	II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XI, XIII la 2 voci I, III, V, (IX) XIII, [XV] la 3 voci
8	–	III, (IX), XIII la 3 voci	–	VI, IX la 2 voci
9	–	[XIV] la 2 voci	–	VI, VII la 2 voci X, XII la 3 voci
10	–	VIII la 2 voci. (IX) la 3 voci	–	VI la 3 voci
11	–	(IX) la 3 voci	–	X la 2 voci

Scanned with OKEN Scanner

Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, este urmată la mare distanţă de Invenţiunile nr. XIV, la 2 voci, şi nr. XV, la 3 voci, care apar fiecare de 4 ori în primele două coloane şi o dată într-una din celelalte două.

La polul opus se situează Invenţiunile nr. VI, la 2 voci, şi nr. VI, la 3 voci, care prezintă frecvenţa maximă (7) în cele două coloane corespunzătoare dezechilibrului între structuri şi minimei utilizări a parametrilor. Aceste invenţiuni apar o dată şi respectiv de 2 ori în primele două coloane.

Vom urmări acum, în ordinea parametrilor (ordine folosită permanent în desfăşurarea lucrării), care sînt trăsăturile ce ne îndreptăţesc să considerăm Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, drept cea mai complexă din punctul de vedere al procedeelor polifonice *.

Ponderea cantitativă a celor două structuri. Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, prezintă echilibrul maxim între cele două structuri şi se apropie de maxima lor utilizare (doar două măsuri o despart de ea).

Este singura invenţiune care, deşi scrisă în forma de fugă, unde de obicei contrapunctele libere sînt mai frecvente, nu foloseşte decît elemente tematice caracteristice şi, ca urmare, este singura în care superpoziţiile de 3 elemente tematice apar în mod constant şi organizat.

Este, de asemenea, singura invenţiune care îmbină perfect cele două structuri prin utilizarea concomitentă a celor două procedee : construirea modelului şi manevrarea lui secvenţială.

Elementul tematic. Este singura invenţiune în care toate elementele tematice sînt comune ambelor structuri. Numărul de 7 elemente tematice folosite în Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, o situează între maxima (15) şi minima (3) utilizare a acestui parametru.

Intervalul temporal. Echilibrul între cele două structuri în utilizarea acestui parametru este destul de accentuat (2 intervale comune şi 1 aparţinînd doar structurii imitative), iar numărul de intervale temporale folosite (3) o situează între maxima (5) şi minima (1) utilizare a parametrului.

Funcţia tonală. La acest parametru apare *singura notă de dezechilibru* pe care o prezintă Invenţiunea nr. IX, la 3 voci ; este vorba de predominarea funcţiei de tranziţie. Dar predominarea funcţiei de tranziţie apare în ambele structuri, deci nu avem de-a face cu un dezechilibru între tipurile de structură, ci în folosirea funcţiilor tonale. În plus, invenţiunea se apropie de maxima utilizare a celor două funcţii tonale.

Contrapunctul ranversabil. Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, prezintă în acelaşi timp un perfect echilibru între tipurile de structură în folosirea contrapunctului ranversabil şi maxima întindere a contrapunctului

*Decarece în analiza parametrilor am expus pe larg aceste trăsături cînd Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, constituia unul din punctele de echilibru sau dezechilibru, maxim sau minim, aici vom face numai o sistematizare a lor, la care se vor adăuga cîteva precizări în legătură cu acei parametri pentru care invenţiunea nu constituie un punct-limită.

Scanned with OKEN Scanner

triplu. În plus, este singura invenţiune care derivă aproape în întregime din măsurile (7) scrise în contrapunct ranversabil.

Relaţia cu planul formal. Şi pentru acest parametru, Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, se află printre cele care prezintă echilibrul maxim între cele 2 structuri. Din punctul de vedere al coincidenţei schimbării tipului de structură cu planul formal, invenţiunea este departe de punctul maxim, deoarece întrepătrunderea tipurilor de structură face ca aceste schimbări să fie foarte reduse ca număr (3). De remarcat însă faptul că toate cele 3 schimbări între tipurile de structură coincid cu planul formal.

expoziţie (1) (primele 2 intrări)	interludiu	expoziţie (1) (a 3-a intrare)	tranziţie (1)
Îmbinarea celor 2 tipuri de structură	Structură imitativă (canon)	Structură superpoziţională	Îmbinarea celor 2 tipuri de structură

Relaţia cu secţiunea de aur. Din cauza numărului redus de schimbări între tipurile de structură despre care am vorbit mai sus, şi a locului unde acestea se produc (la început), Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, nu prezintă o coincidenţă între aceste schimbări şi secţiunea de aur.

Intervalul spaţial. Invenţiunea nr .IX, la 3 voci, se află printre cele care reprezintă maxima utilizare a acestui parametru.

Tipul de imitaţie. Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, se apropie de maxima utilizare a tipurilor de imitaţie (4 din totalul 5).

Existenţa unei simetrii în folosirea superpoziţiilor. Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, se află printre cele care prezintă maxima utilizare simetrică a superpoziţiilor (pag. 224).

Legitatea grupării elementelor tematice în superpoziţii. Şi pentru acest parametru, Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, prezintă punctul maxim. Formarea celor 3 tipuri de superpoziţii se explică prin P_3 în superpoziţiile cu a, b, c şi α_{in}; β_1; β_2 şi prin P_2 în cele cu α; β_1. Singura superpoziţie care aparent nu poate fi explicată astfel $\binom{a}{b}$ face parte de fapt din primul tip de superpoziţii, deoarece forma ei este $\frac{\frac{\text{pauză}}{b}}{a}$, pauza înlocuind elementul tematic c, a cărui voce nu a intrat încă.

Am demonstrat deci că Invenţiunea nr. IX, la 3 voci, ocupă, din punctul de vedere al procedeelor polifonice, un loc unic în ansamblul tuturor celor 30 de Invenţiuni ale lui Bach.

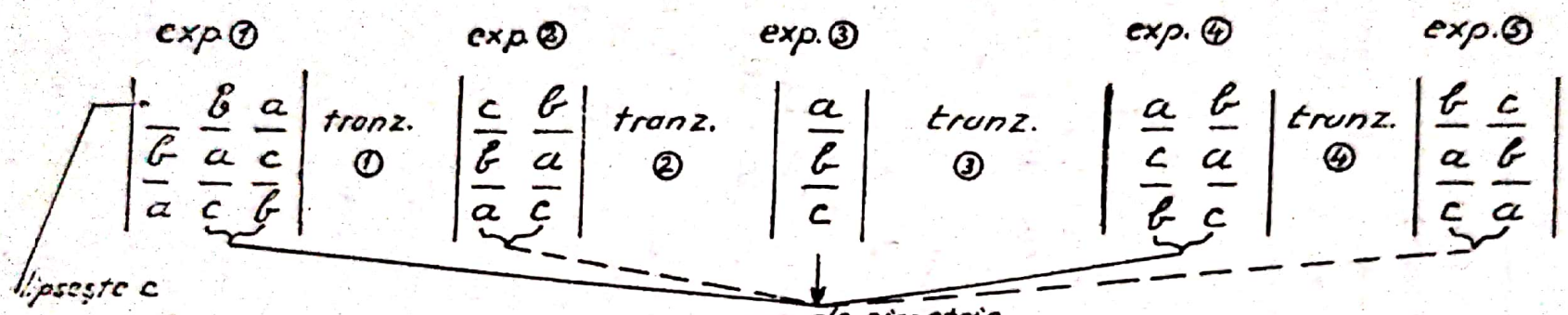
Firește, valoarea sa estetică nu se reduce numai la atît, dar nu se poate nega faptul că, descoperindu-i perfecţiunea din acest punct de vedere — al procedeelor polifonice — am explicat o părticică — ce-i drept infimă — din misterul frumuseţii sale artistice.

Şi aceasta este menirea oricărei analize asupra unei opere de artă.

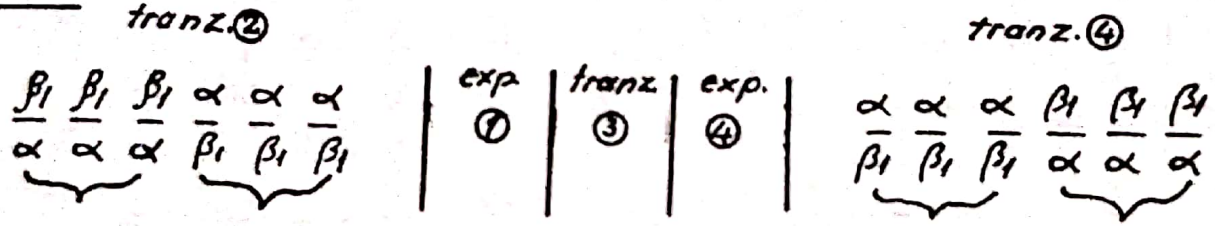
Scanned with OKEN Scanner

INVENȚIUNEA IX LA 3 VOCI

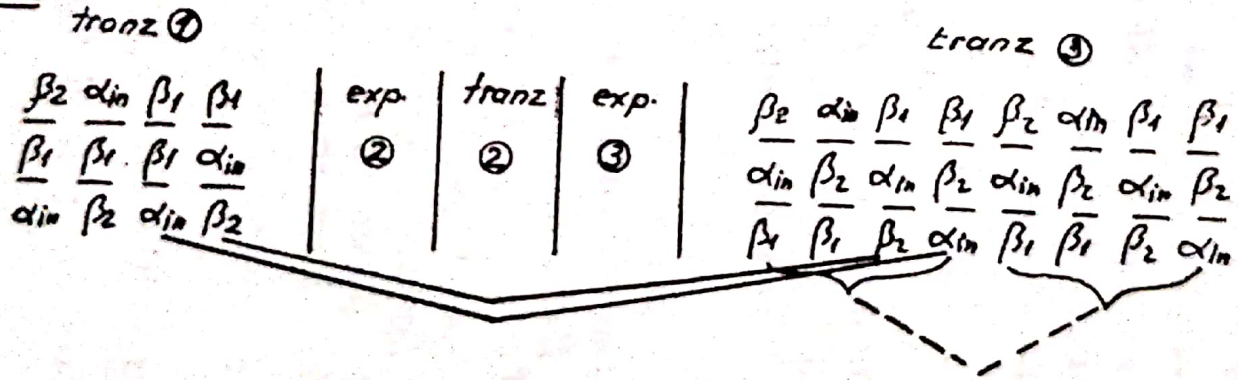
Legea grupării: P_3



Legea grupării: P_2



Legea grupării: P_3



Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Il convient de préciser dès le début que la présente communication n'est pas seulement un résumé de l'ouvrage du même titre élaboré dans le cadre du Cercle des Formes du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, dirigé par Stefan Niculescu, chargé de cours au dit Conservatoire, mais qu'elle comprend — outre la présentation du plan et des conclusions de l'ouvrage — un exposé des méthodes de recherche employées

Celles-ci peuvent être groupées sur trois directions principales d'étude :

1. analyse ; 2. statistique ; 3. interprétation des données statistiques.

L'ordre de l'énumération a été déterminé par la nécessité de passer graduellement du particulier au général, de l'indication des détails significatifs à la mise en évidence des relations d'ensemble.

Ainsi, sommes-nous partis de l'analyse détaillée des textes musicaux, pour établir ensuite une *statistique* des résultats de l'analyse et en fin de comptes interpréter les données de la statistique en aboutissant à certaines conclusions générales.

Cette manière de travailler nous semble strictement indispensable si l'on, veut atteindre à des considérations scientifiques du jugement esthétique.

Evidemment, nous ne pourrons jamais expliquer par des mots le sens intégral de la création musicale ; il en restera toujours „quelque chose" d'intraduisible, „quelque chose" qui ne saurait être perçu qu'en écoutant le morceau en cause le plus grand nombre de fois. Néanmoins pour formuler une critique musicale, pour comprendre pleinement les grandes oeuvres de l'histoire de la musique, nous avons

le devoir d'analyser ce qui peut être analysé — en commençant par ce qui tient de la technique de u métier de la composition, et en finissant par les lois de la pensé musicale propre à un compositeur, à une époque etc.

Dans le présent ouvrage nous nous sommes proposés d'étudier comparativement et de grouper, du point de vue des procédés polyphoniques, les Inventions à deux et trois voix de Bach.

L'ouvrage part de la prémisse que l'écriture polyphonique peut être ramenée à deux types élémentaire de structure :

1. — la structure imitative, exprimable par la formule ex. 1 (imitation directe), ou bien ex. 2 (imitation inversée) dans laquelle les lettres représentent les éléments thématiques et les espaces libres — des pauses ou des éléments thématiques non caractéristiques (autrement dit des contrepoints libres) ;

2. — la structure superpositionnelle, exprimable par la formule $\frac{a}{b}$ (dans des cas plus rares, elle peut avoir l'aspect $\frac{a}{a}$ ou ex. 4, ce qui signifie un déploiement simultané, non imitatif d'un élément thématique dans sa forme directe ou invérsé. L'ex. 4 représente, pourrions-nous dire, un moment d'hétérophonie : c'est-à-dire la distribution isorythmique à deux voix, dans deux variantes, d'un même matériel thématique.

Dans le courant d'une section quelconque d'une invention, nous pourrons rencontrer soit l'un ou l'autre de ces types de structures soit encore un type d'interpénétration des deux types ci-dessus, exprimable par le rapprochement des deux, formules et le remplissage des espaces libres (ou de quelques uns seulement) avec des éléments thématiques caractéristiques).

Le premier objectif de l'ouvrage a été d'établir l'importance des deux types de structure dans le cadre des Inventions. Pour l'atteindre, nous avons commencé par analyser les paramètres de chaque type de structure dans le cas réél de chaque Invention. Les deux types de strutures ont en commun les paramètres suivants : 1. l'importance quantiative ; 2. l'élément thématique ; 3. l'intervalle temporel ; 4. la fonction tonale ; 5. le contrepoint renversable ; 6. la relation avec le plan formel ; 7. la relation avec la section d'or. De plus, on ajoute a chaque type de structrue les paramètres spécifiques :

— à la structure imitative : 8. l'intervalle spatial et 9. le type de l'imitation ;

— à la structure superpositionnelle : 10. l'existence d'une symétrie dans l'emploi des superpositions et 11. la légitimité du groupement des éléments thématiques en superpositions.

Au total, par conséquent, onze paramètres, dont l'alignement dans l'ordre indiqué constitue le plan même de l'ouvrage. C'est en partant de ces paramétres, que l'on a établi des tableaux statistiques, desquels on a déduit l'équilibre ou le déséquilibre entre les types de structures, ainsi que l'utilisation maximale ou minimale de ces différents paramètres.

En fin de comptes, par une interprétation de ces données, on est arrivé à préciser quelles sont les inventions ou les procédés polyphoniques trouvant leur plein emploi ; soit, tout premièrement, l'invention no IX à trois voix, suivie par les Inventions nr. XIV à deux, no. XV à trois voix etc.

Nous ne saurions clore cette succinte présentation de l'ouvrage sans rappeler que le mécanisme de la construction du discours polyphonique, que nous avons essayé de cerner dans des lois générales — et même dans des formules mathématiques — est, chez Bach, le résultat d'une élaboration spontanée, partie intégrante du processus complexe de création de ces chefs-d'oeuvre que sont les inventions à deux et trois voix.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN LAKATOŞ

Concerte Enescu la Budapesta

Concerte Enescu la Budapesta

În calitate de violonist, Enescu a cutreierat întreaga lume civilizată. Deoarece în fiecare an venea din Apus în țară, drumul său spre București trecea prin Budapesta. Este deci firească presupunerea, că el se va fi oprit nu o dată în Capitala maghiară în scopul de a concerta acolo.

Primul său concert dat la Budapesta a avut loc încă înainte de primul război mondial, într-o epocă în care avea deja reputație bine consolidată pe plan internațional. Enescu își face intrarea în viața muzicală a Budapestei la 1 martie 1912, ca solist în Wiener Tonkünstlerorchester. Concertul s-a organizat în scopuri de binefacere și a avut loc în sala mare pentru concerte a Redutei din Budapesta [1]. Cu această ocazie, Enescu a interpretat, acompaniat de orchestră, *Concertul în si minor pentru vioară și orchestră* de Camille Saint-Saëns. Presa [2] declară că : „...interpretarea sa plină de noblețe a cucerit publicul. Tonul frumos și cald, concepția plină de distincțiune i-au adus impetuoase aplauze, după fiecare parte". Cu toate că prețurile biletelor — destinate unui scop caritativ — erau extrem de ridicate, „sala încăpătoare a fost plină de un public numeros și select". Aflăm dintr-un alt ziar [3], că dirijorul acestui concert a fost Hans Maria Wallner. Criticul afirmă în articolul său că violonistul român George Enescu „este dirijorul ansamblului Soirées Symphoniques din Bruxelles", fiind așadar recunoscut și ca dirijor încă din 1912. Conform criticii menționate, „jocul său elegant, tonul variat, iar interpretarea atestă un spirit scînteietor". Presa de limbă germană din Budapesta elogiază de asemenea felul în care Enescu se prezintă întîia oară în Capitala Ungariei [4]. Citățm din această critică : „Er ist ein reifer Künstler, mit zwar mässigen, aber schönen, singenden, seelenvollen Ton, und nobles echt musikalischer Auffassung". (Este artist matur, cu un ton moderat ce-i drept, dar frumos, melodic și însuflețit, [un artist] cu concepție nobilă și autentic muzicală.) Altă critică referitoare la concert a fost dată publicității de profesorul Antal Molnár de la Academia de Muzică din Budapesta [5]. Din articolul său aflăm că în programul concertului a figurat și cîntăreața spaniolă Maria Barientos

și că la pupitru ar fi urmat să stea Oscar Nedbal, fiind substituit de către dirijorul din Baden, Hans Maria Wallner. Iată ce spune Antal Molnár despre interpretarea lui Enescu : „...George Enescu a însemnat o surpriză. Violonistul român care trăiește la Paris și este cunoscut și datorită compozițiilor sale se numără printre virtuozii de mare clasă. Plin de temperament, el știe să-și înfrîneze splendid patima, în momentul decisiv. Stilul său elegant și curgător își are originea în finețea școlii franceze. Ton cald captivant, cantilenă de o frumusețe superioară, tehnică împlinită în perfecțiune, învingînd toate dificultățile..." Iată deci că în 1912 Budapesta are deja cuvinte de laudă și pentru compozitorul Enescu.

A doua zi — la 2 martie 1912 — violonistul român a mai dat un concert, tot cu Wiener Tonkünstlerorchester, dirijor fiind de data aceasta cehul Oscar Nedbal. Alături de Enescu mai figurează în program violoncelistul Pablo Casals și pianistul Donald Francis Tovey. Presa îi elogiază la unison pe toți. Iată un exemplu din multe [6] : „Concertul de sîmbătă al ansamblului Tonkünstlerorchester a avut un înalt nivel artistic, lăsînd impresia unei frumuseți de neuitat, în toate amănuntele sale — dar numai și numai datorită soliștilor : spaniolul Casals, românul Enescu și englezul Tovey și-au disputat cununa gloriei de artist, acompaniați de orchestra Tonkünstler pe care o dirija cehul Nedbal..." În privința lui Enescu, criticul scrie în următorii termeni : „Iar Enescu — poetul român al viorii, pe care l-am ascultat pentru prima dată vineri, îndrăgindu-l ca și cum ne-ar desfăta de ani de zile cu arta sa — ne-a pricinuit și astăzi încîntări prin tonul său de o rară frumusețe, căldură și dulceață, fără a fi lipsit tot atunci de forță și culoare. Nu mai puțin ne-a impresionat concepția sa genială... Casals a interpretat cu Enescu concertul pentru vioară, violoncel și orchestră de Johannes Brahms, apoi cu Enescu și cu Tovey, concertul pentru vioară, violoncel, pian și orchestră de Beethoven — stîrnind un entuziasm fără de margini..." Artiștii s-au reîntors la Viena încă în aceeași noapte.

În critica sa [7] Geza Csáth — unul dintre cei mai de seamă critici de muzică din Budapesta — spune următoarele : „...Apoi s-au urcat pe estradă Casals și Enescu. Pe Enescu l-am ascultat pentru prima oară ieri seară. Azi ne-a plăcut și mai mult. Este un om dotat cu un gust demn de toată încrederea și cu o pregătire excelentă. Execuția sa este mai degajată decît a lui Marteau și frazează mai calm decît Ysaye, dar ți-i evocă pe amîndoi. Are tonul deosebit de nobil, puternic, variat și plin, cu momente de forte viguroase. Ce altă laudă mai trebuie să adăugăm oare tonului său, de vreme ce putem afirma că i-a făcut față lui Casals !? S-a menținut în echilibru cu acesta. Enescu a repurtat și un mare succes propriu, individual. Avem curajul să profețim că îi vom mai revedea de multe ori numele pe afișele budapestane..." Cu același entuziasm se pronunță și criticul ziarului „Magyarország" : „Casals și Enescu au interpretat concertul pentru vioară și violoncel, de Brahms. Felul în care au colaborat cei doi artiști interpretînd frumoasa și valoroasa compoziție a avut darul de a stîrni un veritabil entuziasm în rîndurile publicului. Tonul cald al lui Enescu armoniza splendid cu re-

Scanned with OKEN Scanner

zonanţele nobile ale violoncelului lui Casals... Programul variat s-a încheiat cu triplu-concert de Beethoven interpretat de Enescu-Casals şi Tovey. În acest punct, armonia realizată de cei trei artişti a fost de-a dreptul încîntătoare".

„Pester Lloyd" se preocupă separat şi de Enescu în calitate de interpret al muzicii de cameră : „...Enescu zeigte sich übrigens heute als feiner Kammerspieler, der selbst neben einem Casals gute Figur machte..." (De altfel, astăzi Enescu ni s-a prezentat şi ca un fin interpret de muzică de cameră, capabil să facă faţă chiar alături de un Casals...). Aflăm, aşadar, că execuţia lui Enescu nu era întru nimic mai prejos decît a marelui Casals, celebritate mondială încă de pe atunci. Presa budapestană subliniază acest fapt cu multă şi laudabilă sinceritate [8].

E foarte firesc că după un atare succes, Enescu a fost din nou invitat la Budapesta, încă în toamna aceluiaşi an, ca solist pentru al treilea concert al orchestrei filarmonice din Budapesta, care dădea cîte zece concerte în fiecare stagiune. Aşadar, invitaţia de a participa ca solist se considera un semn de mare distincţie, deoarece pentru concertele abonate ale filarmonicii din Budapesta se angajau solişti instrumentişti numai din categoria somităţilor mondiale. Enescu şi-a dat concursul în această calitate cu ocazia concertului consacrat muzicii franceze, interpretînd solo pentru vioară din *Simfonia spaniolă* de Edouard Lalo. Concertul a avut loc la 20 noiembrie 1912, dirijor fiind bătrînul István Kerner, directorul Societăţii Filarmonice din Budapesta. În program numele marelui violonist român s-a tipărit greşit : Enrico Enesco. Eroarea este corectată în critica publicată de către Andor Merkler în ziarul „Magyarország". [9] Merkler dă amănunţite date biografice referitoare la Enescu, menţionînd că maestrul este totodată şi un cunoscut compozitor, autor al multor opere de valoare, tipărite la editorul Enoch din Paris. Dintre operele lui Enescu, criticul relevă două simfonii, suitele pentru orchestră, două sonate pentru vioară şi pian, octetul pentru coarde, şi două rapsodii române, drept compoziţii ce figurează adesea în repertoriile din Franţa. În privinţa artei interpretative enesciene, criticul scrie următoarele : „...Enescu este un violonist cald, interpretarea sa plină de temperament şi energia neobişnuit de pregnantă cu care artistul mînuieşte arcuşul".

În articolul de critică din „Pester Lloyd" apare tot Enrico Enescu, la fel ca în programul de sală. [10] Iată ce ne spune acest material despre interpretarea *Simfoniei spaniole* de Lalo : „...Dem rumänischen Geiger liegt das Konzert freilich sehr gut, seinem zierlich süssen Ton, seiner empfindsamen Kantilene, dem sein ziselierten Spiel. Er fand lauten Beifall..." (Firește, violonistului român, tonului său dulce, cantilenei sale senzitive, interpretării sale cizelate, concertul i se potrivește foarte bine. Artistul a cucerit admiraţia puternic manifestată.)

O altă critică vorbeşte şi despre *Sonata în do major* de Bach, executată în afară de program, ca bis. [11] „Şi astăzi a făcut impresie tonul său nu prea voluminos dar dulce, tehnica fermă şi educaţia muzicală clasică, atestată la piesa cîntată la cererea publicului ca bis : So-

Scanned with OKEN Scanner

nata în do major de Bach... Enescu a repurtat un succes mare și binemeritat..."

Ziarul „Pesti Hirlap" se ocupă și el de evoluția lui Enescu.[12] Citățm următoarele, din articolul acesta cu intenții critice : „Concertul de astăzi — zis francez — poartă amprenta măiestriei unui artist român. Violonistul Gheorghe Enescu, steaua concertului de azi este român... născut la Dorohoi în anul 1881." Urmează amănunte asupra carierei și activității componistice a lui Enescu.

Despre interpret, criticul ne vorbește în termenii aceștia : „...a cules din belșug laurii și admirația, cuvenite virtuozului... a interpretat al doilea concert pentru vioară de Lalo cu atîta subtilă poezie, cu atîta finețe și culoare cu atîta gust select, încît a înnobilat, a ridicat la un nivel înalt opera plată și puțin consistentă a lui Lalo. După aplauzele frenetice ale publicului a mai interpretat Andante... de Bach, într-un stil atît de nobil, într-o concepție atît de personală, încît nici pe urmă aplauzele și bisările nu mai voiau să înceteze."

Toate acestea atestă că concertele date de către Enescu la Budapesta în anul 1912 s-au bucurat de cel mai sincer succes, atît în rîndurile criticilor, cît și în ale auditorului. Nimic mai firesc deci decît o nouă vizită în Capitala maghiară, în stagiunea 1913.

*

Două ziare anunțau, pentru 2 martie 1913, în sala mare a Academiei de Muzică din Budapesta, concertul de muzică de cameră, cu ocazia căruia Trio Dohnányi — Enescu — Casals avea să interpreteze trei capodopere ale muzicii : *Trio nr. 1* de Schubert, *Trio în sol major* de Beethoven și *Trio în do minor* de Brahms.[13]

Presa relatează despre concert în termenii cei mai elogioși.[14] Citățm „Concertul dat de formația Dohnányi — Enescu — Casals duminica trecută constituie un eveniment de seamă... Considerăm că atunci cînd artiști de talia lor se asociază pentru a interpreta opere de Beethoven, Brahms și Schubert, atunci iubitorii de muzică din Budapesta să manifeste în mase compacte dorința de a-i asculta. Sala Academiei de Muzică a fost de data aceasta arhiplină, iar publicul entuziast i-a ovaționat fără încetare pe artiști..."

Un alt ziar scrie[15] „...Duminică seara a avut loc unul din cele mai grandioase evenimente muzicale ale stagiunii : maghiarul Dohnányi, spaniolul Casals și românul Enescu au dat un concert de muzică de cameră. Dintre toate asocierile ad hoc făcute de celebrități mondiale pentru a interpreta muzica de cameră, acești trei artiști au repurtat pînă acum cel mai mare succes din Ungaria. Oricît de mari ar fi deosebirile dintre ei în materie de personalitate, temperament și concepție în artă, măiestria lor infinit de mare a știut să-i coordoneze și să-i subordoneze între ei cu atîta noblețe și cu o atare perfectă înțelegere a stilului muzicii de cameră, cum rar se întîlnește chiar în cazul ansamblurilor permanente... Cei trei artiști au interpretat în fața celui mai select public din Capitală stîrnindu-i entuziasmul cu fiecare dintre ope-

rele executate. A fost unul din cele mai frumoase concerte ale sezonului..."

Restul presei are aceeași admirație pentru cel mai de seamă eveniment din viața muzicală a stagiunii. Iată două exemple : „Cei trei artiști au interpretat într-o armonie congenială cu un ideal simț al stilului, reproducînd aproape perfect... Fiecare și-a subordonat personalitatea artistică scopului și tocmai prin aceasta execuția lor a fost cu desăvîrșire congruentă, interpretarea fiind cu adevărat inegalabilă. Publicul numeros și select i-a ovaționat cu nesfîrșit entuziasm pe cei trei artiști, nu numai după fiecare punct din program, ci chiar după fiecare parte a operelor interpretate..." [16]

*

În 1914, anul izbucnirii primului război mondial, Enescu a concertat la Budapesta de două ori, tot ca participant la un trio (Szántó Tivadar — pian, George Enescu — vioară și Pablo Casals — violoncel. Tivadar Szántó pianist și componist și el la Paris.) Aflăm că după concertul din 26 februarie s-a oferit o serată în cinstea artiștilor, în „Sala albă" a Hotelului Royal. [17] Anunțurile publică și programul seratei de triouri : 1. Haydn, *Trio nr. 1 ;* 2. Beethoven, *Geistertrio* și 3. Brahms, *Trio în si major, op. 8.* [18]

Sala festivă a Academiei de Muzică s-a umplut pînă la refuz. Publicul își sărbătorea artiștii, cu un entuziasm fără seamăn, ocupînd pînă și o parte din estradă. Citățm dintr-o critică : „...E cu neputință să aprofundezi mai bine spiritul și stilul acestor opere, e cu neputință să interpretezi muzică de cameră mai poetic și în același timp cu mai mult dispreț pentru orice efect ieftin, de exterior. Este cu neputință să se realizeze, în această privință, mai mult decît au realizat cei trei artiști în seara aceasta, deoarece vioara lui Enescu... a fost demnă de violoncelul vrăjit al lui Casals..." [19] Presa ne informează și asupra banchetului care a urmat după concert, spunînd printre altele : „...George Enescu a fost oaspetele clubului artiștilor, unde s-a dat un banchet în cinstea sa și a lui Casals... George Enescu le-a lăsat o amintire de neșters numeroșilor membri participanți ai clubului, interpretînd la vioară, de cea mai nobilă și mai cultă manieră posibilă... Au fost de față aproape toate somitățile vieții muzicale maghiare..." [20]

În seara zilei de 27 februarie 1914, întreprinderea de concerte (Asociația de concerte) „Harmonia" organizează la „Reduta" o serată artistică deosebită, asigurînd participarea lui Enescu și Szántó Tivadar. Nu știm ce anume au interpretat cei doi artiști, deoarece nu ni s-a păstrat niciun exemplar al programului de sală, iar presa nu dă amănunte. [21]

Este însă cert că în anul 1914 Enescu a concertat de două ori la Budapesta, în condițiile celui mai mare succes. Atît publicul din Capitala maghiară, cît și presa de specialitate îl consideră unul dintre cei mai mari interpreți din acea epocă.

Scanned with OKEN Scanner

În deceniul următor primului război mondial, Enescu nu a mai concertat la Budapesta. Numele său reapare pe afișele din Capitala Ungariei abia în 1930, cînd maestrul este oaspetele Societății Filarmonice din Budapesta, condusă de către Ernö Dohnányi (președinte și dirijor) care împlinea în viața muzicală maghiară rolul ce îi revenea lui Enescu la noi ; ambii erau interpreți instrumentiști de prima clasă, dirijori cunoscuți și compozitori apreciați. Și amîndoi, excelenți cultivatori ai muzicii de cameră.

Enescu a fost solistul concertului filarmonic extraordinar din 24 noiembrie 1930, avînd în program următoarele lucrări : Beethoven, *Uvertura „Coriolan"*, Mozart, *Concert nr. 7 pentru vioară* și Dohnányi, *Missa din Seghedin* (în prima audiție). [22]

Presa semnalează dinainte participarea lui Enescu la concertul filarmonic, [23] care a avut loc la „Reduta". Publicul îl aștepta cu mult interes pe artistul român, fapt atestat și prin interviul luat la hotel de Antal Molnár. [24] Citățm din acest interviu :

„...L-am găsit lucrînd la masa camerei sale de la hotel. Era îmbrăcat în negru și avea la butonieră panglica Legiunii de onoare... — Am puțin timp liber — zise — așa că profit pentru a face instrumentația noii mele opere. Sînt chiar la capăt și sper să isprăvesc totul în timpul ședерii mele la Budapesta. Opera se intitulează *OEDIP REGE*, iar libretul îi aparține scriitorului elvețian Edmond Fleg, care trăiește la Paris... Stăm de vorbă... Ne spune că epicentrul vieții muzicale s-a transpus de la Viena la Paris. Stravinski, Prokofiev, Honegger, Florent Schmitt — adică cei mai mari muzicieni ai zilelor noastre — trăiesc în permanență acolo. Însuși Richard Strauss frecventează cu plăcere aceste cercuri... De la parter se strecoară pînă în încăpere acordurile unei melodii de jaz. Îl întrebăm pe maestrul Enescu dacă îi place muzica de jaz ? Nu mă deranjează — zice —. Nici n-o mai aud. Nu că nu mi-ar plăcea, dar ce-i prea mult nu-i sănătos. Și la noi în România, moda jazului face ravagii. Ba mai mult : noi, muzicienii, am constatat cu oarecare spaimă că jazul amenință să îngroape cu totul în uitare muzica populară. Iată pentru ce în România a luat naștere nu de mult o societate alcătuită din eminenți compozitori, în scopul de a culege — așa cum face Bartók la dumneavoastră — muzica populară, conservînd-o ba chiar imprimîndu-i o nouă dezvoltare. Societatea aceasta m-a ales președinte pe mine... Eminentul compozitor se apropie acum de masa plină cu note, trădînd fără să vrea că îl preocupă munca sa. Ar vrea să continuie instrumentarea operei OEDIP..."

Interviul de mai sus ne dă cîteva amănunte interesante despre Enescu. Aflăm în primul rînd că voia să-și termine opera la sfîrșitul lunii noiembrie 1930, la Budapesta. Apoi obținem informații referitoare la părerea sa asupra muzicii de jaz, atitudinea față de răspîndirea acesteia în România în detrimentul muzicii populare, măsurile luate după 1920 de către compozitorii români, dornici să culeagă și să tipărească folclorul nostru. Iată amănunte parțial cunoscute, dar în tot cazul menite să ne concilieze cunoștințele referitoare la Enescu.

Violonistul român a fost acela care a prezentat publicului budapestan *Concertul pentru vioară și orchestră nr.* 7 de Mozart, descoperit la acea epocă. Presa elogiază și de data aceasta arta interpretativă a lui Enescu : „...S-a interpretat Concertul în re major nr. 7 de Mozart... Partea concertantă a acestei compoziții a executat-o George Enescu, într-un stil remarcabil, cu ton cald, moale, cu o finețe și cu o tehnică demnă de toată considerațiunea..." [25]

Iată ce scria compozitorul și criticul muzical Viktor Lányi : „...am ascultat un excelent violonist, pe George Enescu, revenit la Budapesta pentru prima dată după război. Cu o tehnică prodigioasă, cu un ton splendid și expresiv, într-o concepție de elită, el a interpretat concertul al 7-lea de Mozart, lucrare interesantă și rar auzită, cucerind un succes delirant..." [26]

Interesantă și demnă de studiat este critica lui István Péterfi, din care citâm următorul pasaj : „...concertul ne-a oferit și alt eveniment de seamă (pe lîngă premiera *Missei* lui Dohnányi *L. S.)*... George Enescu, cel mai celebru artist interpret român, personalitate fruntașă a vieții muzicale românești datorită activității sale de violonist, dirijor, profesor și compozitor, a concertat din nou la noi, după o absență de peste cinsprezece ani... A executat Concertul pentru vioară nr. 7 de Mozart, cu același splendid efect al formei, fondului, tehnicii și interpretării. În persoana lui Enescu, publicul l-a ovaționat deopotrivă pe virtuozul și pe formidabilul artist al stilului, aplaudîndu-l îndelung pe ilustrul oaspe după fiecare parte, ca și la sfîrșitul concertului..." [27]

Recitalul maestrului român a avut loc la 28 noiembrie 1930, iar presa îl relatează drept unul din cele mai de seamă evenimente muzicale și sociale petrecute în stagiunea respectivă în Capitala ungară. [28] Ziarele au publicat înainte programul complet al recitalului Enescu : 1. Veracini, *Sonata în mi minor,* 2. Chausson, *Poème.* 3. Bach, *Partita în do major pentru vioară solo,* 4. Ravel, *Tziganne.* Apoi compoziții de mai mică amploare de Pugnani și Francoeur transcrise de Kreisler, precum și *Bagatela* de Scărlătescu. [29] Recitalul a fost organizat de Agenția de concerte Fodor din Budapesta. Unul dintre ziare elogiază splendida interpretare a *Sonatei* lui Veracini. [30] Cea mai de seamă critică referitoare la acest concert îi aparține lui Antal Molnár. [31] Citâm un fragment : „...de data aceasta interpretarea sa ne-a prezentat o personalitate artistică excepțională și nespus de interesantă. A te ocupa de această personalitate, a o asculta, înseamnă a avea în față cea mai nobilă și cea mai pasionată dintre probleme, cu atît mai vîrtos că nu credem să mai existe încă un artist capabil ...să impună cu vioara un atare crescendo al admirației... îl asculți ca pe un om deosebit de simpatic și de inteligent, înzestrat cu un spirit profund : din ce în ce ... ești mai puțin atent la vocea lui, nu mai auzi decît ceea ce spune și ești fermecat de incomparabila bogăție și profunzime a mesajului său. Complexitatea și abundența universului emotiv al lui Enescu, gravitatea și profunzimea imaginației sale sînt aproape uluitoare. În felul său de a privi fără să vadă, în timp ce cîntă la vioară, simți neapărat un suflet trist, melancolic. Și simți, în același timp, că sufletul acesta este plin de imagini și impresii

Scanned with OKEN Scanner

care se urmăresc cu o forță impulsivă... S-ar părea că sunetul viorii sale este doar un acompaniament la ceea ce se petrece în adîncul sufletului.

Trebuie să-l asculți pe Enescu interpretînd mai multe piese sau mai multe părți ale unei piese, pentru a putea fi cuprins total de farmecul său. Dar o dată prins în vraja lui, nu mai scapi cu una, cu două. Nu am putea indica vreun alt interpret capabil să capteze cu atîta forță sugestivă atenția auditorului său. Trăind și simțind pînă în măduva oaselor fiecare sunet în parte, Enescu — am putea spune — își constrînge ascultătorul să i se abandoneze muzicii în același fel și în aceeași măsură, adică total. Evenimentul culminant al concertului a fost interpretarea *Sonatei în do major* de Bach... Cel ce știe să construiască în felul acesta un univers întreg în lumina limitată a celor patru coarde ale viorii, care execută solo, nu poate fi decît un artist și un mare instrumentist... *Sonata pentru violină solo* de Bach executată de Enescu ne-a uluit, dovedindu-ne cît de deplină poate fi vioara fără nici un acompaniament. Într-adevăr, pianul poate părea de-a dreptul inutil, chiar dacă pînă atunci l-a mînuit un artist remarcabil..."

Omul care scria rîndurile de mai sus, în toamna anului 1930, era violonist și violist. Cîntase multă vreme la violă în cvartetul de coarde Waldbauer-Kerpely, formație de o reputație mondială. În afară de aceasta, Anton Molnár era și compozitor și un critic muzical cu faimă, al cărui cuvînt avea multă greutate în presa budapestană. Puțini au caracterizat mai just și mai veridic decît el modul propriu de a interpreta al lui George Enescu. Din rîndurile sale se desprinde convingerea obiectivă a muzicologului și a adevăratului muzician și nimeni nu se poate îndoi de adevărul spuselor sale.

Ca și lumea întreagă de altfel, Budapesta a avut toată considerația pentru genialitatea lui Enescu. Interpretarea lui s-a bucurat de dragoste și de stimă în Capitala Ungariei, ca pretutindeni în lume. După cum rezultă din presă, maestrul român urma să dea un nou recital de vioară la Budapesta în aprilie 1931.[32] Serata nu a putut avea loc din pricina schimbării intervenite în programul de lucru al lui George Enescu.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. „Világ", Budapest ,nr. 52, din 1 martie 1912
2. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. 53, din 2 martie 1912
3. „Világ", Budapest, nr. 53, din 2 martie 1912
4. „Pester Lloyd", Budapest, nr. 53, din 2 martie 1912
5. „Magyarország", Budapest, nr. 54, din 3 martie 1912
6. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. 54, din 3 martie 1912
7. Cs. G. (= Csáth Géza) Zenekari hangverseny (Concert simfonic) „Világ", Budapest, nr. 54, din 3 martie 1912
8. „Pester Lloyd", Budapest, nr. 54, din 3 martie 1912
9. (m-r a-r) (= Merkler Andor) A filharmónikusok 3, bérleti hangversenye (Concertul 3 filarmonic), „Magyarország", Budapest, nr. 275, din 21 noiembrie 1912
10. A. B. (= August Beer) Philharmonisches Konzert (Concert filarmonic), „Pester Lloyd", Budapest, nr. 275, din 21 noiembrie 1912
11. „Világ", Budapest, nr. 275, din 21 noiembrie 1912
12. Idi (= Béldi Izor) Harmadik filharmóniai hangverseny (Concertul trei filarmonic), „Pesti Hirlap", Budapest, nr. 276, din 21 noiembrie 1912
13. „Pester Lloyd", Budapest, din 2 martie 1913 şi „Magyarország", Budapest, nr 53, din 2 martie 1913
14. m. a (= Merkler Andor), „Magyaroság", Budapest, nr. 53, din 6 martie 1913
15. „Világ", Budapest, nr. 55, din 5 martie 1913
16. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. 55, din 5 martie 1913 şi „Pester Lloyd", Budapest, nr. 55, din 5 martie 1913. Critica semnată de (E. St-i).
17. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. din 25 februarie 1914

18. „Világ", Budapest, nr. din 27 februarie 1914
19. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. din 27 februarie 1914
20. „Világ", Budapest, nr. din 27 februarie 1914
21. „Világ", Budapest, nr. din 22 februarie 1914
22. Csuka Béla, *Kilenc évtized a magyar zenemüvészet szolgálatában* (Nouă decenii în serviciul muzicii maghiare) Budapest, 1943, pp. 139, 146, 163, 171, 189.
23. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. din 23 noiembrie 1930
24. r. l. (= Molnar Antál) „Georges Enesco Budapestre érkezett" (George Enescu a sosit la Budapesta), „Magyar Hirlap", Budapest, 23 noiembrie 1930
25. (Op.) (= Ottlik Pálma), „Rendkivüli filharmóniai hangverseny" (Concert extraordinar filarmonic), „Hirlap", Budapest, nr. din 25 noiembrie 1930
26. Lányi Viktor, „Rendkivüli filharmóniai hangverseny" (Concert extraordinar filarmonic), „Pestri Hirlap", Budapest, nr. din 25 noiembrie 1930
27. p. i. (= Péterfi Istvan), „Rendkivüli filharmóniai hangverseny" (Concert filarmonic extraordinar), „Magyar Hirlap", Budapest, nr. din 25 noiembrie 1930
28. „Pesti Hirlap", Budapest, nr. din 23 noiembrie 1930
29. „Magyar Hirlap", Budapest, numerele din 26, 27, 28 noiembrie 1930
30. (Op.) (= Ottlik Pálma), „Hegedüest (Recital de vioară), Budapest, „Hirlap", nr. din 29 noiembrie 1930
31. Molnár Antal, „Enesco", „Magyar Hirlap", Budapest, nr. din 29 noiembrie 1930
32 „Pesti Hirlap", Budapest nr. 25 decembrie 1930, p. 17

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Le travail est une présentation détaillée des dates, des programmes et des échos suscités dans la presse hongroise par les concerts d'Enesco à Budapest.

Le premier concert a eu lieu le 1-er mars 1912 avec la Wiener Tonkünstlerorchester, dirigé par Hans Maria Wallner ; Enesco était solo de violon dans le *Concerto en si mineur* pour violon et orchestre de Saint-Saëns. Le 2 mars de la même année, avec le même orchestre, mais cette fois sous la baguette d'Oscar Nedbal, on donnait le *Double Concerto* de Brahms (avec Enesco au violon et Casals au violoncelle) et le *Triple Concerto* de Beethoven (avec les précedents et en plus, au piano, D. F. Tovey, pianiste et compositeur anglais). Enfin, le 20 novembre, Enesco apparaissait comme solo de violon avec la Philharmonie de Budapest, dans la *Symphonie espagnole* de Lalo.

L'an d'après (1913), le 2 mars, Enesco, Casals et E. v. Dohnányi (au piano) exécutaient dans le cadre d'une soireé de musique de chambre des *trios* de Schubert, Beethoven et Brahms. Le succès fut tel, que l'année suivante, cette même formation donna — le 26 février 1914 — des *trios* de Haydn, Beethoven et Brahms, le piano étant tenu cette fois par Theodor Szántó de Paris.

Le 24 novembre 1930, Enesco se présentait à Budapest comme solo de violon dans le *Concerto no.* 7 de Mozart, dans la cadre du concert donné par la Philharmonie de cette ville. Le 28 novembre de cette même année, il donne un récital comprenant des morceaux de Veracini, Bach, Chausson, Ravel, Pugnani, Francoeur et Scărlătescu. A l'occasion du même séjour, Enesco accorde une interview dont il ressort qu'à cette époque il travaillait intensément pour finir son opéra *Oedipe*. Nous y trouvons égale-

ment des informations concernant ses opinions sur la musique de jazz, son attitude à l'égard de la diffusion de ce genre de musique en Roumanie, au détriment de la musique populaire, les mesures prises après 1920 par les musiciens roumains qui ont voulu recueillir et imprimer notre folklore musical.

L'auteur mentionne aussi différents points de vue qui nous font comprendre qu'aprèes la première guerre mondiale l'épicentre de la vie musicale européenne s'était déplacé de Vienne à Paris et que Stravinski, Honegger, Prokoffev, Florent Schmitt — autrement dit les plus grans musiciens de l'époque — y habitaient en permanence. Richard Strauss lui-même avait du plaisir à fréquenter ces milieux lorsqu'il se trouvait à Paris.

Pour finir, l'auteur nous fait voir que Budapest, à l'instar du monde entier, manifesta toute son admiration au génie d'Enesco et que l'art de l'interprétation du grand virtuose roumain a bénéficié dans cette ville, comme partout ailleurs dans le monde, de toute l'estime et la considération.

Scanned with OKEN Scanner

MELINE POLADIAN-GHENEA

Elena Asachi

16 — c. 652

Scanned with OKEN Scanner

Elena Asachi*

„Picătura, deşi mică, ce pi-o stîncă picurează
Face rîului o cale, care după ea urmează."

(din Dedicaţia „Către Mirtil şi Hloe moldo-români, pentru ziua aniversală a deschiderii Teatrului Naţional în anul 1816" — de Gh. Asachi).

Pentru melomanul de astăzi, obişnuit cu actualele succese ale muzicii româneşti pe toate tărîmurile, cele cîteva lucrări muzicale care ne-au rămas de la Elena Asachi pot părea modeste, atît ca număr şi proporţii, cît şi ca valoare.

Întorcîndu-ne însă privirea cu aproape un secol şi jumătate în urmă şi reconstituind tabloul vieţii sociale, culturale şi muzicale a Ţărilor Româneşti din acea epocă, creaţia şi activitatea artistică a Elenei Asachi apar ca prime brazde trase pe tărîmul vieţii muzicale româneşti din secolul trecut, făurită pe baze naţionale. Astfel se explică semnificaţia locului pe care îl ocupă printre primii compozitori de muzică cultă şi creatori de muzică pentru scenă — ea fiind şi prima femeie-compozitor cunoscută în ţara noastră — precum şi însemnătatea rolului ei de asiduă propagatoare a muzicii apusene în rîndurile unui public neavertizat încă, de susţinătoare a primelor manifestări de muzică cultă.

După cum este greu să întîlnim, la începutul secolului trecut, un domeniu al vieţii politice, sociale şi culturale din Moldova, în care să nu apară numele lui Gheorghe Asachi ca deschizător de drumuri, organizator şi creator artistic, tot astfel numele soţiei şi colaboratoarei sale, Elena Asachi — născută Tayber — este strîns legat de începuturile dezvoltării muzicii culte româneşti.

* * *

Printre cei care au activat în cadrul cunoscutului teatru „An der Wien", înfiinţat de prietenul şi colaboratorul lui Mozart, cîntăreţul, actorul şi libretistul Emanuel Schikaneder, îl găsim, la începutul secolului trecut, şi pe compozitorul Franz Teyber.

---

* Lucrarea a fost realizată cu concursul documentar al doamnei Irène Puşchilă, de la Biblioteca Academiei Române.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la Viena, la 15 noiembrie 1756, dintr-o familie de muzicieni denumită „dinastia Teyber-ilor", după primirea unei serioase educații muzicale sub îndrumarea uneia din cele mai renumite personalități muzicale a timpului, Josef Christoph Wagenseil [1], își făurește experiența de creator și om de teatru, conducînd turneele mai multor ansambluri prin Austro-Ungaria, Germania și Elveția. În preajma anului 1800 se stabilește la Viena și devine dirijorul și compozitorul teatrului „An der Wien", pentru care scrie un număr de opere : *Alexander* — cu care se inaugurează teatrul la 13 iunie 1801, *Der Schlaftrunck* (în același an), *Der Neuigkeitskrämer* (1802), *Die Pfändung* (1803), *Scheredin und Almanzor* (1804) *Der Zerstreute* (1805). Scrie, de asemenea, mai multe opere și pentru „Leopoldstadt Theater". Întrucît, pînă la fixarea sa la Viena, își schimbă adesea ortografia numelui — Teyber, Teiber, Teuber, Täuber —, îi aparțin, probabil, și alte opere, scrise fie în acest oraș, fie în alte localități unde întreprinde turnee și purtînd semnătura sa într-una din formele amintite. Aceste opere sînt : *Die Dorfdeputierten* (Viena, 1785), *Laura Rosetti* (Pressburg, 1785), *Adelheid von Veltheim* (Karlsruhe, 1788), *Der Ritter von Eichenhorst* (Colonia, 1793), *Fernando und Yariko* (Graz, 1796). Printre lucrările sale aparținînd altor genuri muzicale, găsim o messă, dansuri germane și sonate pentru pian. Cu puțin timp înaintea morții sale [2] a fost numit organist al Curții imperiale.

Tatăl lui Franz Teyber, Matthäus Teiber [3], era de asemenea un cunoscut violonist al Curții imperiale.

Un alt fiu al acestuia din urmă, Anton Teyber [4] desfășoară o însemnată activitate muzicală atît în orașul natal, cît și într-un alt centru cultural și muzical al vremii, Dresda. Astfel, pînă în 1792, îl găsim în funcția de organist al Curții din Dresda, iar după această dată, stabilindu-se la Viena, devine compozitorul de muzică de cameră și profesorul de muzică al copiilor împăratului. Compune oratorii, messe, simfonii, concerte, cvartete, sonate, muzică instrumentală și vocală. Atracția către teatrul muzical, comună membrilor familiei sale, reiese din compoziția sa destinată teatrului burghez „Kärtnertor", melodrama muzicală *Zermes und Mirabella.*

Matthäus Teiber mai avea două fiice : Elisabeth și Therese Teyber, ambele cîntărețe. Cea din urmă crease, în anul 1782, rolul Blondei din opera *Răpirea din Serai* de Mozart.

În această familie în care muzica — și în special muzica de scenă — însemna activitatea zilnică a membrilor ei, s-a născut la 30 octombrie 1789 Eleonora Tayber, fiica lui Franz Teyber, care mai tîrziu, prin tre-

---

[1] Josef Christoph Wagenseil (1715—1777) cunoscut muzician, clavecinist organist, pedagog și compozitor vienez. A compus numeroase opere, cantate, lucrări instrumentale și religioase, care s-au executat și tipărit în multe orașe din Apusul Europei.

[2] A murit la 22 octombrie 1810.

[3] A trăit între anii 1711—1785.

[4] Născut la Viena, la 8 septembrie 1754, mort la Viena, la 18 noiembrie 1822.

cerea la ortodoxie și căsătoria cu Gheorghe Asachi, va deveni Elena Asachi.

T. T. Burada, în lucrarea sa *Schiță biografică* asupra vieții și activității Elenei Asachi [1], arată că data nașterii *„...s-a găsit notată de însăși mîna bătrînului Asachi într-un caiet intitulat Jurnal al lucrărilor casnice de la 1862 — 1869"*.

În atmosfera muzicală a Vienei și a familiei, sub îndrumarea personală a tatălui său — el însuși pedagog — Eleonora Tayber a primit o serioasă cultură generală și muzicală, completată apoi la Dresda, unde activase unchiul său Anton Teyber. Printre profesorii săi e amintit unul din marii cîntăreți de operă ai timpului, tenorul italian Domenico Donzelli, care se afla la Viena în anul 1822.

În schița sa biografică, T. T. Burada descrie aprecierea de care se bucurau la Viena talentul și arta tinerei Eleonora Tayber : *„...ea a cîntat înaintea renumiților artiști Rubini, Lablache și Josefina Fodor, mai multe bucăți, cu atîta expresiune, încît aceștia au fost transportați de vocea ei simpatică și apreciind talentul ei muzical, au sfătuit-o să urmeze cu studiul muzicii, căci va ajunge o cîntăreață renumită. Ea cînta și la pian și avea o memorie foarte mare"*.

Legată — prin familia sa — atît de viața muzicală de la Curtea imperială, cît și de teatrul lui Schikaneder și de preocupările muzicale ale publicului vienez pentru care, alături de concerte și spectacole, muzica amatoare din cadrul familiilor juca un rol însemnat, Eleonora Tayber cunoștea desigur stadiul la care ajunsese la acea perioadă arta sunetelor în cel mai important oraș muzical al Europei.

* * *

Despre data și împrejurările venirii Eleonorei Tayber în țara noastră au existat — încă din timpul vieții sale — afirmații diferite, unele chiar contradictorii.

Paharnicul Constantin Sion scrie : (Gheorghe Asachi) *„...s-a însurat cu o nemțoaică ce era spălătoriță la domnița Marghioala Calimach, mama lui Mihai Vodă Sturdza, cu care au și fost făcut pe feciorul ce-l are Asachi, roșu ca și Mihai vodă"*.

În *Schița* sa biografică, T. T. Burada afirmă : *„Fiind fată învățată și adusă de vornicul Mihail Sturdza (care mai în urmă a fost domn) ca guvernantă la copiii săi, ea făcu cunoștință cu Gheorghe Asachi, care o luă în căsătorie în anul 1817"*.

Descoperirea unor acte aruncă însă altă lumină asupra venirii în țară a Eleonorei Tayber și a căsătoriei sale cu Gheorghe Asachi. Astfel, un certificat dat de mitropolitul Veniamin Costache la 28 mai 1826 și vizat de cancelarul Agenției austriece din Iași, confirmă faptul că pînă la acea dată Gheorghe Asachi *„...a fost necăsătorit și întru holteie"*.

[1] „Convorbiri Literare" nr .7 din 1887 (Anul XXI).

Scanned with OKEN Scanner

Din alte documente reiese că Eleonora Tayber a fost căsătorită cu Kiriaco Melirato, cu care avea trei copii : Dumitru, Glicheria și Alexandru ; printr-un act cu data de 1 iulie 1823, între cei doi soți, în urma divorțului pronunțat se stabilește înțelegerea încredințării copiilor în grija lui Gheorghe Asachi, cu dreptul acestuia de a-i adopta. [1]

Kiriaco Melirato a înaintat o cerere, la 29 aprilie 1830, prin care contestă valabilitatea divorțului ; printr-un alt act, datat 6 mai 1830 [2], despărțirea e declarată valabilă, iar căsătoria Elenei (numele pe care îl capătă Eleonora prin trecere la ortodoxie) cu Gheorghe Asachi, legală. Astfel, despărțirea de Melirato s-a înfăptuit probabil în anul 1823, an în care s-a născut și Ermiona, iar căsătoria cu Gheorghe Asachi pare să fi avut loc între anii 1826—1827, în perioada în care acesta se afla la Viena, fiind trimis de Ion Sandu Sturdza într-o misiune diplomatică. Amintindu-ne și de faptul că Eleonora Tayber a luat lecții de canto de la Domenico Donzelli, care se afla la Viena în 1822, cele de mai sus par a fi verosimile.

Totuși, în anul 1875, cu aproape șase ani după moartea lui Asachi, Elena Asachi, pe atunci în vîrstă de 86 de ani, înaintează Primăriei municipiului Iași o petiție prin care cere confirmarea faptului că „...*D-na Elena Asachi și D-l Gheorghe Asachi (acum răposat) ambii s-au căsătorit legitim în anul 1816, luna ianuarie în 10 zile, la Biserica Sf. Mitropolii a Moldovei și Sucevei și că pe acel timp nu se țineau cu esactitate registrele matriculare, încît din asemenea cause nu s-a putut procura actul de căsătorie*". Motivele care au îndemnat-o pe Elena Asachi să ceară acest „*Proces verbal destinat a ține loc de act de căsătorie*" [3] nu ne sînt cunoscute. Existența acestui act a îndemnat probabil pe unii comentatori să considere anul 1816 ca an al venirii în țară a Elenei Asachi.

Oricare ar fi împrejurările și data exactă a primului contact al Elenei Asachi cu țara noastră, este clar faptul că în anul 1827, ea a venit în Moldova împreună cu soțul ei, Gheorghe Asachi, a cărui misiune diplomatică la Viena se încheiase la acea dată.

Stabilindu-se la Iași, soții Asachi găsesc o situație destul de grea. Marele incendiu care în acel an distrusese o bună parte a orașului, cuprinsese și clădirile Școlii domnești, unde se afla locuința lui Asachi. O dată cu întreg avutul, el pierdea o parte din scrierile sale, precum și culegerile de folclor pe care le realizase, cu multă trudă, în anii tinereții. Abia în anul 1834 Asachi ridică casa din actuala Str. Codrescu, pe frontispiciul căreia scrie cuvintele semnificative : „Lucrul și al meu repaos".

Îndată după sosirea în țară, marele cărturar își reia activitatea de deschizător de drumuri în multe domenii ale vieții sociale, politice și

[1] Actul se află la Arhiva Mitropoliei din Iași, dos. nr. 22 din 1830.
[2] Idem.
[3] Arhivele Statului, Iași, fond. Asachi, pach. 551/62.

Scanned with OKEN Scanner

culturale [1]. Greutăţile pe care le întîmpină nu sînt numai cele inerente începutului. Se loveşte la tot pasul de rezistenţa concepţiilor înapoiate, conservatoriste şi cosmopolite ale boierimii, care nu putea să conceapă înnoirile pe care el le preconiza.

La rîndul ei, Elena Asachi a căutat să se integreze în atmosfera socială şi culturală ieşeană, atît de deosebită de cea din ţara de unde provenea. Faptul că s-a lovit de unele prejudecăţi nu lipsite de rea voinţă — după cum reiese din unele scrieri ale timpului —, faptul că obiceiurile ţării nu îngăduiau femeii — considerată încă drept o „păpuşă de salon" — lansarea într-o activitate culturală care să depăşească limitele singurelor progrese vizibile în acea vreme : trecerea de la cataveică şi şalvari la rochii de modă europenească, învăţatul limbilor străine, a dansurilor de salon şi a cîntatului vocal, la clavir sau ghitară nu au împiedicat-o pe Elena Asachi să ia iniţiativa organizării unui început de viaţă de concerte.

Aceasta nu era posibilă, la acea epocă, decît în cadrul restrîns al saloanelor, despre existenţa unor săli de concerte publice neputînd fi încă vorba.

Elena Asachi începe deci să organizeze întruniri muzicale în casa ei sau să participe, în calitate de cîntăreaţă sau de pianistă acompaniatoare, la seratele muzicale din saloanele boiereşti, unde interpretează *„romanţe franceze şi italiene, înlocuind prin ele cîntecele nazale ale muzicii orientale, care pe atunci erau foarte stimate de aristocraţia noastră"*[2]. Ea contribuie astfel la familiarizarea societăţii ieşene cu maniera de a cînta în stilul bel canto-ului, a cărui tehnică o învăţase în tinereţe. Treptat, acest stil va înlocui în gustul societăţii pe cel „nazal", de influenţă greco-turcească, practicat pînă atunci. Introduce de asemenea gustul pentru muzica vocală europeană, în special pentru genul romanţei, care cunoştea în acea epocă o mare înflorire în mai toate ţările Europei. O dată cu popularizarea acestui gen de miniatură muzicală, Elena Asachi stimulează şi pune ea însăşi bazele unei asemenea creaţii muzicale care, cîteva decenii mai tîrziu, va cunoaşte o mare înflorire şi în ţara noastră.

Activitatea muzicală a Elenei Asachi e legată de asemenea şi de concertele cîntăreţilor şi instrumentiştilor, aflaţi în turneu la Iaşi, care găseau în ea o acompaniatoare cu înalte calităţi muzicale.

La începutul anului 1831, Gheorghe Asachi înfiinţează, în cadrul Şcolii naţionale de la Trei Ierarhi, o clasă de muzică vocală, încredin-

---

[1] În anul 1827 e numit referendar al Epitropiei învăţăturilor publice, în care calitate îşi începe campania de organizare a învăţămîntului de toate gradele din Moldova.

În 1829, începe să publice „Albina Românească"

Între iulie 1829 şi noiembrie 1830, funcţionează ca secretar al Comisiei pentru redactarea Regulamentului organic, la Bucureşti şi la Petersburg. Între 1832—1835, activează ca arhivar al statului, organizînd Arhivele Moldovei şi culegînd documente cu privire la trecutul ei.

[2] T. T. Burada : „Cronica muzicală a oraşului Iaşi", din „Convorbiri Literare", 1887.

ţată muzicianului ceh Paulicek. Scopul lui era pregătirea unor cadre de cîntăreţi pentru viitorul teatru muzical pe care îl proiecta, precum şi pregătirea terenului pentru înfiinţarea unei şcoli superioare de muzică şi declamaţie.

Entuziasmul pe care spectacolele trupelor străine de operă — în special cea a fraţilor Fourreaux [1] — îl stîrnise în cadrul publicului ieşean, ridicase problema creării unor condiţii materiale care să favorizeze statornicirea acestor trupe în ţară. Împotriva acestui curent se ridică iniţiativa patriotică a unui grup de intelectuali — în frunte cu Gheorghe Asachi —, de a crea un teatru muzical cu talente autohtone.

Om de iniţiativă, capabil să-şi susţină prin fapte ideile înaintate, înfruntînd acea „atmosferă de străinomanie" de care se lovea, Gheorghe Asachi găseşte în curînd prilejul de a demonstra autorităţilor posibilitatea unei trupe româneşti.

În anul 1834, organizînd o serbare în cinstea plecării consulului rus Kiseleff din Principatele Române, pune în valoare realizările clasei de muzică vocală, care funcţiona de numai cîţiva ani în cadrul şcolii de la Trei Ierarhi.

În acest scop el scrie o scenetă în limba franceză, în care un număr redus de personaje — ţărani şi păstori, după moda vremii — amintesc despre *„slava oştenească a vechilor moldoveni, nenorocirile de care această ţară adesă ori s-au certat, facerile de bine a noului aşezămînt"* [2]. Piesa a fost reprezentată în două rînduri : la 10 şi 11 aprilie [3] ; prima reprezentaţie a fost susţinută probabil de către trupa fraţilor Fourreaux, iar cea de-a doua, de către elevii de la şcoala Trei Ierarhi. Ambele reprezentaţii s-au bucurat de *„o deplină mulţămire"* din partea unei *„îmbulziri nespuse de privitori"* [4].

Cu toate naivităţile — inerente epocii — cu privire la înţelegerea unor probleme sociale, piesa are marele merit de a conţine multe pagini care slăvesc frumuseţile şi trecutul glorios al ţării, constituind una din pildele de patriotism pe care le oferă creaţia marelui cărturar în acei ani de redeşteptare naţională.

Pe lîngă acestea, lucrarea — intitulată *„Serbarea păstorilor moldoveni, cu cîntice şi dansuri"* — cuprinde cîteva fragmente muzicale : Introducerea instrumentală, Doina, un Cor iniţial, Balada, Cantata „Cortul", hora „Arcana" şi un Cor final, compuse de Elena Asachi. Ele se situează printre primele documente de muzică de scenă compusă în ţara noastră, cunoscute pînă în prezent.

---

[1] Prezenţa acestei trupe e semnalată la Iaşi din anul 1832 ; fraţii Joseph şi Baptiste Fourreaux fondează în Capitala Moldovei un teatru de varietăţi, cu un bogat repertoriu de opere şi vodeviluri, contribuind într-o măsură apreciabilă la mişcarea teatral-muzicală a ţării.

[2] „Albina românească", nr. 36, 12 aprilie 1834.

[3] Acest lucru reiese din coperta *Cantatei „La Tente"*, afişul spectacolului „O serbare la Iaşi în 1834" de O. Lugoşianu, din „Revista Nouă" nr. 9, Bucureşti, 1895.

[4] „Albina românească", loc cit.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi din numărul acestor fragmente muzicale nu s-au păstrat decît două — Balada şi Cantata „Cortul“ —, ne putem da seama totuşi, din analiza lor şi din indicaţiile de regie, despre unele trăsături ale muzicii acestei scenete.

Astfel, după descrierea decorului : un colţ pitoresc al Moldovei, cu ruinele Cetăţii Neamţului şi munţii dominaţi de piscul Ceahlăului, citim : *„Orchestra execută o Simfonie, care e urmată de o furtună“*. Această „simfonie“ era probabil o introducere instrumentală — o uvertură — care putea să aibă un caracter programatic-descriptiv, după exemplul multor uverturi de operă care se compuneau în Apusul Europei.

Apoi, citind mai departe indicaţiile de regie : fulgerele şi bubuitul trăznetelor se depărtează, *„lumina reapare şi muzica face să răsune dinspre cetate riturnelele Doinei“*, ne dăm seama că Elena Asachi, la numai cîţiva ani după stabilirea ei în ţara noastră, foloseşte limbajul muzical popular românesc ; ea se inspiră din doină — una din producţiile cele mai de seamă ale folclorului nostru —, pentru a crea atmosfera muzicală arhaică şi pastorală a piesei.

Eroii piesei — păstori, păstoriţe şi agricultori, îmbrăcaţi în costume naţionale pitoreşti — cîntă apoi un cor în care îşi exprimă admiraţia faţă de ziua senină ce urmează furtunii.

Întreaga înlănţuire a acestor fragmente muzicale — Simfonia, Doina şi Corul iniţial — aminteşte de amplele introduceri, cuprinzînd succesiuni asemănătoare, ale multor opere compuse în secolul XVIII.

Eroii piesei evocă apoi, în lungi tirade în proză şi versuri, vremurile grele ale asupririi turceşti din trecut şi îşi exprimă speranţa în îmbunătăţirea soartei lor.

Urmează apoi punctul central al piesei : în atmosfera sărbătorească a acestei *„fericiri generale“*, unul din personaje, Nicandre, cîntă Balada, care evocă legenda Cetăţii Neamţului, povestea *„...acestei mame vestite care reaprinse curajul vechiului nostru erou şi prin cuvinte care trăiesc în istorie, îl conduse înapoi pe drumul victoriei“*.

Istoria Cetăţii Neamţului şi multe alte întîmplări legate de viaţa şi faptele eroice ale lui Ştefan cel Mare trăiau în amintirea poporului, sub forma vechilor legende şi poveşti folclorice. În scrierile sale [1], Gheorghe Asachi vorbeşte despre puternica impresie pe care ruinele Cetăţii Neamţului şi legenda legată de ele au produs-o asupra lui, în

---

[1] „Din biografia unui român contemporan“, şi „Bănuţul lui Ştefan cel Mare“, publicate în „Albina românească“, în anul 1845 ; autorul aminteşte despre împrejurările în care a văzut, în anul 1805, Cetatea Neamţului, împreună cu tatăl său, eruditul arhimandrit Leon Asachi ; cu acest prilej, un bătrîn sihastru de la mănăstire, în vîrstă de 80 de ani, ia dăruit lui Asachi un bănuţ de argint, spunîndu-i : „Domnul acestei cetăţi ,Ştefan Vodă ,se pomeneşte astăzi numai prin biserici, dar dacă acest bănuţ ce l-am găsit aici şi peretele ce vă înconjoară ar avea limbă, s-ar umple lumea de istoria minunată precum au fost faptele acestui Domn. Poartă-l fătul meu, precum îl purtai eu, îndelungat şi ferice, adu-ţi aminte pururi de locul şi de ziua de astăzi“.

anii tinereții. În călătoriile sale în Italia a cercetat documentele privitoare la trecutul Moldovei și, în special, la epoca domniei lui Ștefan cel Mare. Însuflețit de admirație și mîndrie patriotică, a realizat tablouri sau a dat indicații unor pictori italieni pentru a compune desene și tablouri pe subiectul legendei Cetății Neamțului ; îndată după înființarea litografiei „Albinei" a realizat primele stampe pe care, însoțite de note explicative, le-a difuzat în toată țara și le-a trimis de asemenea și peste hotare. Toate acestea arată marea importanță pe care Gheorghe Asachi o dădea evenimentului despre care vorbea legenda, plin de semnificație pentru trecutul țării, demn exemplu de urmat pentru contemporanii săi.

Din punct de vedere literar, în afară de scurta istorisire din culegerea *O seamă de cuvinte* a lui Ion Neculce, versurile *Baladei* lui Gheorghe Asachi marchează prima formă cultă pe care o îmbracă legenda ; ea constituie un început al drumului pe care și-l va croi ulterior în literatura închinată ruinelor ce amintesc despre gloria trecutului, care culminează cu vestita *Legendă a Cetății Neamțului* de D. Bolintineanu. Asachi însuși traduce mai tîrziu versurile *Baladei* în limba română, tipărindu-le în 1854 în ediția a II-a adăugită a poeziilor sale.

O mare importanță o are și muzica *Baladei*, compusă de Elena Asachi pentru prima versiune, în limba franceză, a versurilor, după care a fost cîntată în 1834.

Ea constituie prima întruchipare a legendei Cetății Neamțului în muzica cultă românească, deschizînd la rîndul ei drumul creației ulterioare inspirate din aceeași legendă, ilustrată apoi de compozitori ca Al. Flechtenmacher, Iacob Mureșianu, George Enescu.

Deși conținutul poetic al *Baladei* se referă la un eveniment glorios din trecutul patriei, deși legenda care circula în popor avea probabil și o melodie proprie — ca atîtea inspirate din faptele lui Ștefan cel Mare —, muzica pe care a compus-o Elena Asachi nu are nici una din trăsăturile specifice unei balade populare românești, așa cum ar fi fost firesc să se întîmple. Explicația acestui lucru trebuie căutată în faptul că structura și metrica versului francez nu permiteau adaptarea lor la stilul recitativ al baladei populare românești.

Forma către care se îndreaptă compozitoarea este cea a baladei apusene, reamintind atît de caracterul arhaic-medieval al genului, dar mai ales de baladele romantismului muzical, inspirate la rîndul lor fie din cele medievale, fie din cîntecul popular strofic.

Această muzică simplă, curgătoare, de proporții modeste, are meritul de a fi prima încercare de compunere a unei lucrări de genul baladei în muzica cultă românească și de a atrage atenția creatorilor de mai tîrziu asupra posibilităților de folosire a acestui gen în operele cu subiect istoric

Este deosebit de interesant a se urmări evoluția acestei muzici la diferitele ei publicații. Astfel, după o primă apariție a ei în „Spicuitorul Moldo-român" din 1841, sub formă de reducere pentru pian, fără partea vocală, ea este tipărită apoi la Tipografia „Albina", în broșură separată, sub formă de partitură canto-pian, cu textul în limba franceză (cel din „Fête pastorale"). În anul 1879, ea apare în primul număr al

revistei „Lyra romana“ [1], sub denumirea *„Ștefan înaintea Cetății Neamțului. Baladă Moldovană din anul 1841“*, poezia de Gh. Asachi, numele compozitorului nefiind specificat. Pentru această versiune tipărită, Gh. Asachi a refăcut, sub o formă prescurtată, traducerea românească a versurilor, iar Elena Asachi a modificat ușor muzica, adaptînd-o noilor cerințe ale textului. Această din urmă apariție a *Baladei* ca primă partitură muzicală în primul număr al unei reviste de cultură muzicală, precum și preocuparea autorilor textului și ai muzicii de a crea o nouă versiune românească arată, pe de o parte, importanța care se acorda acestei piese muzicale, iar pe de altă parte, circulația de care se bucura încă la data apariției revistei — deci la 45 ani după prima ei execuție publică.

Cea de a doua piesă muzicală pe care o cunoaștem din *„Serbarea Pastorală“*, este Cantata „Cortul“[2]. Autorul versurilor, Gheorghe Asachi, găsește un nou prilej pentru a reînvia istoria și tradițiile poporului, manifestînd — ca în multe lucrări literare — o tendință de a recrea elemente ale mitologiei strămoșilor daci. Astfel, muntele pe care se ridică cortul amintește de cel care, în credința dacilor, era lăcașul zeului Zamolxe și al slujitorilor săi ; iată cum e descris în piesă : *„...De aici, în timp de război, pornesc fulgerele și trăznetele, de aici, în timp de pace, astrul binefăcător împrăștie dulcea lumină (Aici) ... sălășluiesc onoarea, dreptatea și înțelepciunea...“*

Muzica acestei piese amintește, atît prin conținut, cît și prin denumirea de „cantată“ dată de compozitoare, de cantatele ocazionale pentru soliști vocali cu acompaniament instrumental, compuse în secolele XVII și XVIII, cu inspirație din subiecte și personaje mitologice.

Cantata Elenei Asachi constă dintr-o piesă vocală, precedată de o introducere instrumentală.

Partea vocală, cu o melodie bogată și inspirată, cu puternice influențe franceze și italiene, se apropie de melodiile romanțelor orășenești din secolul trecut.

Deosebit de interesantă este introducerea pianului, bazată pe o temă de doină românească, cu caracter improvizatoric. Autoarea respectă aici caracterul modal al muzicii populare românești, oferind astfel una din primele încercări de prelucrare a folclorului nostru cu redarea specificului său modal.

Structura Cantatei „Cortul“ prezintă prin urmare două trăsături deosebite, deopotrivă de însemnate : cea folclorică — a introducerii instrumentale — și cea de influență apuseană — italiană și franceză — a părții cîntate în voce.

---

[1] „Lyra romana“ nr. 1, An. I, 2 decembrie 1879.

[2] Ea a fost litografiată ca piesă de sine stătătoare în Tipografia „Albinei“, sub denumirea : La Tente, Cantate de la Fête pastorale donnée au Théâtre de Jassy, le 10 Avril 1834. Traduction du moldave et mise en musique par Hélène Asaki.

Prezența temei de doină din introducerea Cantatei ne îndeamnă să credem că autoarea a folosit aceeași temă și în doina care, la începutul scenetei urma după Simfonie. Pe de altă parte, faptul că în cronica spectacolului [1] se atribuie nu numai introducerii instrumentale, dar întregii Cantate denumirea de „Simfonie" și, de asemenea, faptul că, în trecut, prin „simfonie" se înțelegea o introducere instrumentală a unei lucrări vocale sau scenice, ne îndeamnă să ne întrebăm dacă Simfonia inițială (adică Uvertura) nu era bazată la rîndul ei pe aceeași temă de doină din introducerea Cantatei.

În cadrul celor două reprezentații ale piesei, Cantata „Cortul" a fost interpretată de compozitoarea însăși.

Piesa se încheie cu un dans național, Arcana, și un cîntec de glorie interpretat de cor.

Modestă ca proporții și sferă de răspîndire, fiind destinată unui public restrîns care participa la sărbătorirea unui eveniment, această alcătuire muzical-dramatică are meritul de a fi o primă încercare de acest fel în muzica cultă românească a acelor vremuri. Cele cîteva fragmente muzicale care intervin în desfășurarea scenetei, atît de variate ca formă și structură — de la Uvertură și coruri, Cantată, Baladă și pînă la jocul Arcana — vor atrage atenția asupra importanței pe care o poate avea muzica în sublinierea și adîncirea textului literar și vor croi calea pentru genurile muzical-dramatice care se vor dezvolta cu cîteva decenii mai tîrziu : vodevilul, opereta și opera. Iar Doina inițială, introducerea instrumentală a Cantatei și hora Arcana vor constitui adevărate puncte de plecare pentru folosirea muzicii populare românești în creația cultă.

Acest început al Elenei Asachi va fi continuat de autoarea însăși, care va desfășura o rodnică activitate de întocmire și adaptare a muzicii pentru multe din piesele lui Gheorghe Asachi.

Astfel, scurtă vreme după această manifestare, ea compune muzica de scenă pentru o nouă piesă a lui Asachi, *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei.* Piesa avea de asemenea un caracter ocazional, fiind scrisă cu prilejul încoronării lui Mihail Sturdza ca domn al Moldovei.

Atît textul piesei, cît și muzica nu au fost publicate. Gheorghe Asachi a revenit mai tîrziu asupra acestui subiect, scriind nuvela istorică *Dragoș,* publicată în „Almanahul de învățătură și de petrecere" din anul 1852. Despre piesa cu cîntece cunoaștem doar puține lucruri relatate de cronica din „Albina românească" [2] : *„...dramă eroică de d.Aga Asachi muzica aleasă de Dumneaei E.A., întemeiată pe fapte istorice și înfrumusețată de harurile unui episod interesant ; această piesă a înfățișat privitorilor vechea slavă, întîmplările și din nou nașterea acestui*

[1] „Albina românească", 12 aprilie 1834 : „..După ce au cîntat Simfonia (e vorba de cantata „Corul" — *n.n.),* demoazelele Aristița Ghica, Maria Cantacuzino și Ermiona Asachi, împreună cu ai săi părinți, au depus în loja D-lui Plenipotent o cunună de flori".

[2] „Albina românească", 1834, p. 295.

pămînt". Ca și *Serbarea Pastorală*, drama istorică *Dragoș* pare să se fi reprezentat în două rînduri, la Teatrul de Varietăți al fraților Fourreaux — prima oară la 26 august 1834 — fiind susținută de trupa fraților Fourreaux, iar a doua oară — la 28 august 1834 — fiind interpretată de un grup de diletanți [1].

La 8 noiembrie 1834, de ziua onomastică a domnitorului, diletanții moldoveni susțin un al treilea spectacol : *Serbarea ostășească*, pe textul scris de Matei Millo, pe atunci elev la pensionatul lui Victor Quénim. Această reprezentație contribuie la rîndul ei la atragerea atenției păturii conducătoare asupra posibilităților înjghebării unui teatru dramatic-muzical românesc.

Cu prilejul unei serbări date la 25 septembrie 1835 de logofătul Nicolae Canta la moșia Horodnicen', în prezența domnitorului Mihail Sturdza și a Mitropolitului Veniamin Costache, s-a reprezentat piesa *Piatra teiului*. Pentru această reprezentație, Elena Asachi a transcris melodia unei romanțe franceze de largă circulație la începutul secolului trecut, intitulată : *Te souviens-tu, disait un capitaine* [2], pentru versurile *De cîte ori în cursul vieții mele*, atribuite în piesă unui bătrîn prisăcar [3]. E interesant de remarcat faptul că această muzică, cu textul respectiv, mai apare în alte două piese cu cîntece ale lui Asachi : *Întoarnarea plăieșului din Anglia* (actul I, scena II), scrisă în 1850, și *Voichița de Romanie* (actul III, scena II), scrisă în 1863.

În sfîrșit, în noiembrie 1835, are loc evenimentul de mare importanță, pregătit cu perseverență de Gheorghe Asachi și de alți intelectuali de frunte : înființarea Conservatorului filo-dramatic din Iași. Gheorghe Asachi însuși predă lecții de declamație, iar Paolo Cervatti și Cuna sînt numiți profesori la clasa de muzică vocală.

Rezultatele obținute de elevii primului institut artistic superior se concretizează în numai cîteva luni, prin reprezentarea, la 23 februarie 1837, a dramei *Lapeirus* și a comediei *Văduva vicleană* sau *Tempera-*

---

[1] În cronica „Albinei românești" și în *Schița biografică* despre Elena Asachi de T. T. Burada este indicată ziua de 26 august 1834 ca dată a reprezentării de către trupa fraților Fourreaux. În *Teatrul românesc — privire istorică*, vol. I de Ioan Massoff. Ed. pt. literatură, 1961, e menționată data de 28 august 1834 ca fiind cea a reprezentării piesei de către diletanții moldoveni, la Teatrul de Varietăți.

[2] În culegerea *Musique des chansons de Béranger*, Paris, Editeurs de la Méthode Wilhelm et de l'Orphéon, această romanță apare de nu mai puțin de 7 ori, cu texte diferite. Ea este o arie din vodevilul *Deux Edmonds* de Doche.

[3] În reprezentație, rolul bătrînului prisăcar a fost interpretat de Matei Millo ; Alexandru Asachi a interpretat rolul plăieșului Condrat, iar tînărul Nicu Canta, pe Cimbru.

Personajele amintite revin și în alte piese ale lui Asachi.

Scanned with OKEN Scanner

mentul [1], ambele în *„slobodă prelucrare în idioma patriei"* de Gheorghe Asachi, după Kotzebue [2].

Prima piesă, o dramă cu subiect exotic, cuprinde o serie de fragmente muzicale : arii, duete, coruri, pentru care Elena Asachi — reluînd un obicei practicat în mod curent în Apus în secolul XVIII — adaptează pe textele dramei muzica unor opere de Bellini, Rossini și Carafa [3]. Astfel, atît elevii Conservatorului, cît și publicul, au prilejul de a se familiariza cu interpretarea muzicii italiene de operă, adaptată limbii naționale.

Gheorghe Asachi se folosește și de acest prilej pentru ca — prin mijloacele simbolicii de influență barocă practicată încă în Apusul Europei la începutul secolului trecut — să trezească sentimentele de mîndrie națională ale publicului. Astfel, compune un Prolog care înfățișează pe Zîna Moldovei ridicîndu-se către Parnas, în fața unei cortine ce reprezintă pe Apollo cu muzele [4].

Spectacolul a entuziasmat pe cei ce susțineau propășirea culturii naționale. În cronica „Albinei românești" [5], citim : *„...Din această cercare, cunoscătorii nepărtinitori minesc un fericit rezultat pentru înformarea unui teatru național, și străinii au avut prilej a giudeca despre energhia limbei noastre în declamație și despre a ei armonie în cîntice, ce să apropie mult cu cea italiană.*

Înfățoșată cu asemine bun ogur, această reprezentație s-au poftorit în 26 februarie, după obștească cerere. Îmbulzirea au fost încă mai mare și mulți care n-au putut intra s-au înscris pe viitoare reprezentații.

Noi nădăjduim că direcția Conservatoriului, îndemnată de îngăduința și interesul public, ce l-au mărturisit în un chip atît de mare,

---

[1] „Albina românească", 1849, p. 138 Articolul menționează faptul că, cu acest prilej, s-a cîntat o *Uvertură națională* de Josef Herfner, dirijorul Teatrului francez de Varietăți, iar rolul lui Lapeirus a fost interpretat de *Ion Ionescu de la Brad.*

[2] August von Kotzebue scriitor german care a trăit între anii 1761—1819, cunoscut prin pamflete, romane, lucrări de istorie și, în special, printr-un mare număr de piese de teatru ; fără să prezinte o valoare literară, aceste din urmă lucrări — care vădesc stăpînirea tehnicii scriiturii pentru scenă — au cîștigat o mare popularitate în timpul vieții autorului, fiind scrise pe gustul unui public amator de melodrame sentimentale și comedii de salon.

[3] Din „Însemnarea pieselor de muzică după care s-au cîntat versurile cuprinse în această dramă", care e tipărită la sfîrșitul piesei (Tip. „Albinei", 1837, Iași), reiese faptul că una din piese — Terțetul Malvina-Adelaida-Lapeirus — a fost aranjat de Paolo Cervatti, după duetul „Qual assalto" din opera *Moise* de Rossini ; celelalte fragmente muzicale au fost aranjate și adaptate de Elena Asachi. Pe afișul spectacolului apare însă Paul Cervatti ca cel care a aranjat muzica.

[4] Această cortină, realizată după un desen al pictorului italian Pinelli, va fi folosită și pentru alte piese ale lui Asachi.

[5] „Albina românească", nr. 18 din 4 martie 1837 (supliment).

Scanned with OKEN Scanner

va îndoi a ei sîrguință pentru a aduce la îndeplinire un așezămînt menit a dizvăli deosebite talenturi și potrivit a înrăuri asupra literaturii, civilizații și petrecerii publice".

Pentru următorul spectacol al elevilor Conservatorului, dat la 8 aprilie 1837 și repetat la 30 aprilie al aceluiași an, Asachi compune drama istorică *Petru Rareș*, urmată de o *Idilă moldovenească* ce evocă tradiționala serbare a Armindinei ; muzica pentru cîntecele și dansurile acestei *Idile moldovenești* a fost compusă de asemenea de Elena Asachi.

Paralel cu activitatea Conservatorului, pentru ale cărui producții artistice Gheorghe Asachi scria, rînd pe rînd, o serie de piese originale sau prelucrate după Kotzebue, Elena Asachi compune sau adaptează muzica pentru ele [1]. Deși această muzică a avut un caracter strict ocazional — ea fiind legată de necesitatea creării unui repertoriu dramatic-muzical pentru elevii Conservatorului —, deși ea nu a fost publicată și nu ne este cunoscută, putem totuși să apreciem — prin însăși existența sa — marea ei însemnătate pentru drumul anevoios al începuturilor muzicii de scenă românești.

La 20 decembrie 1837, *„cu prilejul serbării date pre înălțatului domn Mihai G. Sturdza v.v. de corposul ofițerilor"* [2], elevii Conservatorului reprezintă în casa generalului Teodor Balș o nouă piesă, *Privighetorea ostașului moldovean*, scrisă de Gheorghe Asachi. Ea cuprinde un imn intitulat *Luceafăr lin*, pe care, după o Meditație asupra trecutului patriei și eroismului strămoșilor, ostașul care veghează asupra Moldovei îl cîntă în cinstea domnitorului.

În același an, muzica acestui imn, compusă de Elena Asachi, a apărut în Tipografia „Albinei", împreună cu textul Meditației, ca supliment la revista „Albina românească". În linia melodică deosebit de cantabilă a acestei piese muzicale, se resimte atît influența stilului vocal italian și francez, cît și cel al romanței de salon.

Elena Asachi compune în același an o arie în stil italian *Se il fato barbaro*, pe care o cîntă elevii Conservatorului la un spectacol dat de Teatrul de varietăți, în beneficiul profesorului Paolo Cervatti.

În anul următor, cu prilejul onomasticii lui Gheorghe Asachi, Elena Asachi compune un cor pastoral pe versurile poeziei *Între văile înflorite ;* elevii Conservatorului, îmbrăcați în costume naționale, cîntă acest cor în grădina casei lui Asachi.

Tot în anul 1838, la 20 februarie, are loc un nou eveniment important : prima reprezentație în limba română a unei opere clasice — *Norma* de Bellini, pe un libret tradus de Gheorghe Asachi — de către o trupă românească, alcătuită din elevii Conservatorului.

Realizările primului institut superior de muzică și declamație, atît de numeroase în cei doi ani și cîteva luni care trecuseră de la înființare, nu au fost însă decît începutul unei activități rodnice, care va continua și în anii următori.

---

[1] În *Schița biografică*, T. T. Burada amintește de următoarele piese : *Pedagogul, Aurariul, Armindine, Vindemia* — la care Elena Asachi a adaptat muzica după operele italiene, franceze și germane.

[2] „Albina Românească", 1837, p. 401.

țarea lui, aveau însă reversul lor negativ : rezistența păturii retrograde a societății în fața inițiativelor de creare a unei culturi naționale, precum și teama părinților de a-și vedea copiii devenind actori și cîntăreți — ocupații considerate atunci drept nedemne pentru poziția lor în societate. Rînd pe rînd, o serie de greutăți materiale și morale, ce culminează cu retragerea subvenției statului, duseră către deficitul Conservatorului și, în cele din urmă, către închiderea lui.

Totuși mișcarea muzical-dramatică inițiată în acei ani, devenită o necesitate a vieții sociale, nu putea fi stăvilită. Astfel, foștii elevi ai Conservatorului înjghebează o societate dramatică, care își începe activitatea din anul 1839.

Fără a mai fi conducătorul direct al noii dezvoltări pe care o luă teatrul dramatic și muzical românesc, Gheorghe Asachi continuă să participe la activitatea lui, scriind o nouă serie de piese, dintre care unele cu muzica de Elena Asachi.

Dintre acestea din urmă, amintim *Contrabantul sau Mărfurile engleze*, comedie-vodevil în două acte, care s-a jucat la 13 martie 1847.

De la primele încercări de a introduce fragmente muzicale în decursul unei lucrări dramatice, Elena Asachi trece la folosirea sistematică a cupletelor, ariilor, corurilor, dansurilor, în desfășurarea unei piese. Asistăm astfel la treptata introducere în viața muzicală a țării a unui gen răspîndit în Apus, mai cu seamă în Franța : vodevilul — o mică piesă, de obicei cu subiect comic, cu o muzică simplă, de factură populară, inspirată din folclorul orășenesc și alcătuită din cîntece și romanțe cunoscute și adaptate textului piesei ; acest lucru explică faptul că nu s-a simțit necesitatea notării și publicării acestei muzici.

O dată introdus în muzica românească, vodevilul va cunoaște o mare înflorire, în creația compozitorilor din generația care urmează Elenei Asachi ; din simplă comedioară cu muzică, vodevilul va deveni cu timpul unul din mijloacele cele mai eficace ale satirei sociale și politice.

Elenei Asachi îi revine meritul nu numai de a fi introdus în muzica românească acest gen ce corespundea nevoilor vieții sociale a timpului, ci și acela de a-i fi creat prima literatură muzicală.

Dintre lucrările sale în acest gen, citățm : *Înturnarea plăieșului din Anglia*, denumită de Gheorghe Asachi *Idila munteană* [1] — o piesă-vodevil presărată cu un mare număr de arii, romanțe, cuplete, coruri, dansuri.

După cum arată autorul piesei, *„sugetul acestei idile s-au motivat din auzire că în epoha foametei ce urma în Irlanda, la 1847-1848, cu mult popușoi ce s-au transportat din Moldova. speculanții au dus acolo și cîțiva români, ca să arate locuitorilor mai bună întrebuințare a acestui product ce nu le era prea cunoscut“*.

Romanța *De cîte ori în cursul vieții mele* revine și în această piesă, fiind cîntată de același bătrîn prisăcar Galian.

[1] Tipărită în „Almanah de învățătură și de petrecere“, anul 1851.

În decursul unui cuplet interpretat de trei eroi ai piesei, cu participarea corului, pe versurile :

Din astă bucurie
Vers nou voi învăța,
Dar între alte o mie
Tot doina n-oi uita !

se aude din depărtare doina. Prezența ei și în această piesă ne dovedește faptul că Elena Asachi nu părăsește formele folclorice, pe care le folosește alături de cele ale muzicii culte, găsindu-le justa întrebuințare pentru ilustrarea muzicală a scenelor inspirate din viața poporului.

Din aceeași piesă, reținem o replică interesantă a personajului principal, Codrat, care în peregrinările sale prin lume, în drum către Anglia, a fost impresionat de cele văzute și auzite în Italia :

„...La un loc ce se chiamă Civita Vecchia, cum s-ar zice la noi Cetatea Veche, trăiesc niște oameni cu cari mai că m-am înțăles la vorbă ; acolo mi se părea că am agiuns la munte, auzind niște fluiere cîntînd un fel de doină și văzînd un danț numit tarantela, ce și noi îl giucăm și pe care voi dănțui cu Irina în ziua nunții noastre".

La sfîrșitul piesei, fiind rugat să arate dansul italian, același personaj Codrat spune :

„...Acest danț nu-l vă pot arăta, dar voi să gioc acel românesc, cu carele atît la vers, cît și la pas, să asamănă ca niște gemeni".

Fără să analizăm conținutul acestei afirmații, subliniem totuși faptul că Gheorghe Asachi este unul dintre primii cărturari români care extinde teza comunității de origine a popoarelor român și italian și asupra comunității de obiceiuri și a folclorului muzical.

Notele acestei tarantele au fost tipărite în același an, în *„Almanahul de învățătură și de petrecere"*, sub denumirea : *Tarantela română sau Danțu ardeleanu.* Ele au fost însoțite de o stampă, intitulată *Coroana moldovenească,* ce reprezintă scena dansului, care era executat — după cum indică titlul — ca o *coroană moldovenească,* adică asemenea unei hore, spre deosebire de dansul italian propriu-zis, care se execută în perechi.

Din analiza muzicii tarantelei, reținem aceeași asociere a dansului italian cu cel românesc, preconizată de Gheorghe Asachi în piesă. Muzica e scrisă în măsura 2/4, spre deosebire de tarantela italiană, scrisă în măsurile 3/8 sau 6/8. Totuși, trioletele care apar în prima parte a dansului îl apropie de cel italienesc. În partea a doua însă, apar unele figurații și intervale caracteristice folclorului românesc. Astfel, cu toată artificialitatea acestei asocieri, muzica tarantelei susține la rîndul ei teza lui Gheorghe Asachi asupra comunității folclorului celor două popoare — teză deosebit de interesantă în acea perioadă în care se afirma, prin toate mijloacele, latinitatea poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

La 24 ianuarie 1856, pe scena Teatrului naţional, se reprezintă o altă „idilă cu cîntece" — *Ţiganii* [1] —, piesă care aparţine tot genului vodevilului. Subiectul este legat de actul istoric al dezrobirii ţiganilor de către Grigore Ghica.

Din muzica acestei piese, reţinem primul cor (actul I, scena 1), pe care ţiganii îl cîntă, bătînd fierul cu ciocanele, pe cuvintele : *Vezi cum plăcute, scînteioase stele,* pe muzica Corului ţiganilor din opera *Trubadurul* de Verdi. Apoi, corul din scena XV, cu versurile :

Auzi, române, sunetul,
Prin buciumul d'aramă !

pe muzica corului *Suoni la tromba* din opera *Puritanii* de Bellini.

În scena V, care cuprinde cîntecele de jale ale ţigăncii Anghelina şi păstorului Cimbru, se aude din nou doina din depărtare ; iar cîntecului lui Cimbru îi răspunde ecoul buciumului. Cu mijloace puţine, compozitoarea reuşeşte să creeze atmosfera muzicală specifică tabloului dramatic.

În sfîrşit, piesa se încheie cu tarantela, pe care însă Cimbru o denumeşte „un danţ românesc" şi pe care o dansează românii împreună cu ţiganii, în semn de frăţie. Este aceeaşi tarantelă pe care am întîlnit-o în piesa *Înturnarea plăieşului din Anglia.*

Elena Asachi completează cu muzică nu numai comediile, dar şi dramele scrise de Gheorghe Asachi. Astfel, în 1863, compune şi aranjează muzica la *Voichiţa de Romanie,* denumită „melodramă istorică cu cîntece"[2], inspirată dintr-un episod din luptele lui Ştefan cel Mare cu Vlad Ţepeş. Este un nou pas către drumul operei istorice, care se va dezvolta mai tîrziu.

Piesele lui Gheorghe Asachi încep să fie discutate de generaţia de intelectuali ce se ridică la mijlocul secolului trecut ; în revista „Dacia literară", condusă de Mihail Kogălniceanu, apar critici tot mai aspre împotriva traducerilor, împotriva denaturărilor romantice ale unor fapte din istoria ţării, împotriva felului în care sînt reprezentate piesele. Gustul publicului evoluase într-adevăr, exigenţele faţă de teatru erau tot mai mari.

Nu se putea însă nega meritul lui Asachi de a fi fost unul dintre primii făuritori ai teatrului românesc.

Paralel cu activitatea de organizator şi creator a lui Gheorghe Asachi, soţia lui deschidea pentru prima oară drumul muzicii de scenă, înzestrînd-o cu un repertoriu atît de bogat şi variat în raport cu epoca şi împrejurările în care a fost creată. Iar începutul de teatru muzical românesc era înzestrat, tot prin strădaniile soţilor Asachi, cu noi traduceri din operele italiene, tipărite la Institutul „Albinei româneşti" — *Cei doi foscari* de Verdi (1851) şi *Elixirul dragostei* de Donizetti (1851) ; Asachi traduce de asemenea libretele operelor *Nabucodonosor* (1851) şi *Atilla* (1852) de Verdi, fără să le tipărească însă.

---

[1] Tipărită în broşură la Institutul „Albinei", 1856.

[2] Tipărită la Institutul „Albinei", în 1863.

Scanned with OKEN Scanner

Activitatea Elenei Asachi ca susținătoare a vieții muzicale se desfășoară mai departe, paralel cu cea de creație pe tărîmul teatrului muzical. În *Schița* sa biografică, T. T. Burada scrie : „*...Toți artiștii care veneau să viziteze Iașul erau introduși la ea acasă, mai cu osebire acei de la opera italiană cari în curs de atîția ani au reprezentat pe scena teatrului ieșean operile celor mai renumiți maeștri. Ea făcea muzica de ensemble cu ei și îi acompania la piano cu cea mai mare plăcere*".

Repertoriul de muzică vocală ce se executa în cadrul reuniunilor și seratelor muzicale se îmbogățește de asemenea cu noi lucrări ale Elenei Asachi ; dintre ele, sînt amintite trei arii intitulate *Filomele* și romanța *Sie starb, sagst du,* compusă cu prilejul decesului soției doctorului Iacob Czihac, colaborator al lui Gheorghe Asachi și profesor la Academia Mihăileană.

A compus de asemenea un *Cîntec de societate* [1] pe versurile poeziei *Despre nestatornicia lucrurilor lumești* de Gheorghe Asachi. Conținutul versurilor arată atitudinea de dezaprobare a autorului față de schimbările revoluționare, atitudine ce contrastează cu poziția de fruntaș al vieții culturale pe care o avea marele cărturar. Scrise în urma răscoalei din 1821, pe care nu a înțeles-o, dar ale cărei rezultate le-a preamărit mai tîrziu, Gheorghe Asachi pare să fi revenit asupra acestor versuri într-un prilej asemănător : în urma revoluției din 1848, a cărei semnificație nu a putut de asemenea să o înțeleagă. Cîntecul compus de Elena Asachi pe versurile poeziei *Despre nestatornicia lucrurilor lumești,* fiind publicat în 1849, e scris probabil la această dată.

Muzica acestui cîntec e simplă, fără pretenții, de factură populară, influențată de astă dată de folclorul german ; atît melodia, cît și ritmul, amintesc de dansul popular german *Ländler*.

Contribuția Elenei Asachi la vasta activitate a lui Gheorghe Asachi pe tărîmul învățămîntului merită de asemenea să fie amintită. Astfel, pe lîngă sprijinirea învățămîntului muzical, Elena Asachi a contribuit la alcătuirea unor cărți și publicații necesare școlilor naționale. Gheorghe Asachi îi atribuie *Ențiclopedia începătoare pentru tinerimea românească care învață limba franceză* [2] — un manual de limbă franceză considerat superior celor existente pînă atunci în Moldova.

A compus de asemenea cîntece și mici coruri necesare predării muzicii sau distracțiilor școlare. Citățm ca exemplu cîntecul *Tzeranul* — din seria de *Giocuri gimnastice* [3] — un mic cor pe două voci, în a

[1] Publicat în „Almanah de învățătură și petrecere", anul 1849.

[2] Lucrarea a fost publicată în 1839. Materialul este organizat în felul următor : Partea I, cuprinzînd studiul alfabetului, pentru deprinderea citirii sunetelor și a scrierii literelor ; Partea II, cuprinzînd texte simple cu conținut variat, pentru deprinderea citirii lor și pentru însușirea unor cunoștințe elementare de geografie, istorie naturală, fizică, astronomie, aritmetică, industrie. Textele sînt însoțite de ilustrații — lucru neobișnuit pînă atunci în Moldova.

[3] Atît versurile cît și notele acestui cîntec au fost publicate în „Almanah de învățătură și de petrecere", anul 1862. Cîntecul este de fapt o anexă a unui text pedagogic.

Scanned with OKEN Scanner

cărui muzică se simte o ușoară influență a folclorului românesc, atît în melodie, cît și în ritm.

* * *

Se cuvine să amintim, în puține cuvinte, contribuția destul de însemnată pe care au adus-o copiii Elenei Asachi la propășirea culturii românești din secolul trecut.

Dimitrie [1], „ofițer de inginerie", a urmat cursurile Academiei Mihăilene și ale unei școli militare din Paris ; era un bun desenator, specializat în topografie.

Alexandru [2], de asemenea ofițer, a urmat cursurile Academiei Mihăilene (probabil „clasa de zugrăvitură" — adică desenul și pictura) și ale Conservatorului filo-dramatic. Încă din copilărie interpretează roluri din piesele muzical-dramatice ale lui Gheorghe și Elena Asachi. El preia inițiativa lui Gheorghe Asachi de a populariza fapte din istoria țării sub forma unor desene și stampe ; fiind el însuși un bun desenator, înfățișează mai multe scene istorice, care apar în „Almanahurile de învățătură și petrecere" : *Actul eroic al lui Mihai Viteazul de la Călugăreni* (1863), *Măcelărirea boierilor la festinul Lăpușneanului* (1870), *Otrăvirea lui Lăpușneanu* (1871), *Unirea (1876)* ; desenează portretele lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan, Mihai Viteazul, Iacob Heraclid Despotul, Petru Rareș, Gheorghe Asachi ; desenează de asemenea unele peisaje moldovene ca : Vatra Dornei, Mănăstirea Bogdana, Mănăstirea Mira. După moartea lui Gheorghe Asachi, preia conducerea „Almanahului de învățătură și de petrecere".

Deosebit de însemnată este contribuția Ermionei [3], care primise de asemenea, din copilărie, o serioasă cultură generală și muzicală și se remarca în societatea ieșeană ca o bună interpretă la harpă și la pian. Ea a însemnat un prețios ajutor în multilaterala activitate a tatălui său, care o denumea „fiică a juniei mele". Din propriile ei mărturisiri [4], aflăm :

„...În toate lucrările sale, el (Gh. Asachi) *a avut ca secretar unic pe fata sa. De la vîrsta de 8 ani la al 24-lea, ea a lucrat de dimineața pînă seara cu tatăl său, scriind sub dictarea lui, operele, proectele, cugetările, toate au fost scrise de fata lui".* Încă din anul 1838, alcătuiește și traduce cărți pentru școală.

După o primă căsătorie cu Alecu Moruzi, se căsătorește în anul 1851 cu cunoscutul scriitor, istoric și om politic Edgar Quinet, devenind principalul susținător al activității acestuia și, după cum scrie ea însăși [5]:

---

[1] Data nașterii nu e cunoscută ; decedat în anul 1868.

[2] Născut în 1822 ; decedat la 10 decembrie 1875.

[3] Născută în 1823 (vezi E. Lovinescu „Gh Asachi") sau în 1821 (vezi *Encyclopedie Larousse)* ; decedată la Paris, în 1900.

[4] T. Codrescu, *Uricarul*, vol. XVI, „Epistola Ermionei Quinet către Mitropolitul Moldovei".

[5] Idem.

„...amîndoi au servit România“. Astfel, sub înrîurirea ei şi pe baza unor materiale documentare furnizate de ea, Edgar Quinet publică în 1856 — în preajma Congresului de la Paris, unde marile puteri europene urmau să hotărască soarta Principatelor Române — un amplu studiu intitulat *Les Roumains*, în care prezintă într-un mod ştiinţific, trecutul istoric al poporului român, apărînd cu căldură cauza lui [1]. Despre acest studiu Mihail Kogălniceanu scrie : *„«Les Roumains» este cea mai sublimă pagină ce s-a scris vreodată despre poporul şi ţara noastră“*.

Ermiona este considerată drept una din femeile cele mai învăţate ale timpului. Scrierile ei personale i-au stabilit o bună reputaţie de literată, în Franţa, Elveţia şi Belgia.

Dintre ele, amintim : *Les bords du lac Léman — mémoires d'exil* (1868-1870) ; *Sentiers de France* (1875), *Edgar Quinet avant et depuis l'exil* (1888-1889) ; *Cinquante ans d'amitié* (1895) — în care descrie prietenia şi colaborarea dintre cei doi mari scriitori şi istorici, Edgar Quinet şi Jules Michelet, între anii 1825—1875, şi, în special, cartea intitulată *Ce que dit la musique* (1893), în care, cu o deosebită sensibilitate artistică, îşi relatează impresiile de la audierea unor stagiuni de concerte şi spectacole la Paris.

În sfîrşit, cel din urmă copil al Elenei Asachi, Eufrosina, deşi a murit în vîrstă de 18 ani, părea a fi înzestrată cu aceleaşi calităţi ca şi ceilalţi fraţi ai ei.

* * *

Ultimii ani ai soţilor Asachi au fost umbriţi de neajunsuri materiale, comune mai tuturor celor care, în acea perioadă, şi-au sacrificat interesele personale în scopul propăşirii culturii ţării. Într-o culegere de scrieri ale timpului [2], citim : *„...Cu o abnegaţiune exemplară, venerabilul Gheorghe Asachi, în lunga sa carieră, mulţemită generozităţii caracterului său, a văzut zdruncinîndu-se averea sa astfeliu, încît un fostu ministru, ajuns la vîrsta cînd nu mai putea servi ţării, se afla nevoit să trăiască într-o posiţiune din cele mai modeste. Preocupaţiunea sa nu era pentru sine, dar se îngrijea pentru familia pe care o iubea aşa de mult, şi mai cu seamă pentru demna sa tovarăşe, care ajunsă în aceeaşi vîrstă înaintată, nu putea să aibă stoicismul demnului nostru bărbat... Repaosul seu ar fi mai dulce dacă... ar şti că soţia sa devotată ajunsă deja la o vîrstă peste 80 ani, are o existenţă asigurată.“*

Elena Asachi a murit la 9 mai 1877, în vîrstă de 88 de ani, şi a fost înmormîntată la cimitirul Eternitatea [3].

La 14 octombrie 1890, cu prilejul solemnităţii dezvelirii statuii lui Gheorghe Asachi din faţa şcolii de la Trei Ierarhi, osemintele Elenei A-

---

1 Gh. Asachi a tradus şi publicat prima parte a acestui studiu sub titlul : „Românii Principatelor danubiene“, însoţit de o prefaţă, o hartă a Daciei vechi şi portretul lui Edgar Quinet.

2 T. Codrescu, *Uricarul*, vol. XIII, „Discursul funebru rostit de Dr. Istrati. la moartea lui Asachi“.

3 T. T. Burada, *Schiţa biografică Elena Asachi*.

Scanned with OKEN Scanner

sachi au fost depuse alături de cele ale soţului ei — săvîrşit din viaţă în 1869 — în cripta de la baza statuii [1].

Cu prilejul acestei solemnităţi, a fost declamată poezia *În memoria lui Asachi* de P. V. Grigoriu :

„Pe cînd Moldova noastră, Moldova cea frumoasă,
Nu mai era Moldova lui Ştefan şi Bogdan...
Pe cînd sta îngropată în noaptea neguroasă,
Şi-n lanţuri de robie sărmanul moldovan !
Pe cînd abia ţăranul, la vatra lui din sat,
De neamul nostru mare, războinic neam curat,
Mai amintea la lume, grăind o limbă dulce...
Şi-n ţara lor românii uitase că-s români...
Purtînd făclia singur, ai scormonit morminte ;
Din noaptea vremii scos-ai străbunele cuvinte ;
Ai dezgropat trecutul, ştergînd din el rugina ;
Pe brazda luptei tale ai înrodit lumina !
Şi înflorindu-ţi mintea la soarele ştiinţei,
În ţara ta sădit-ai trufia conştiinţei
De om, dîndu-ne dreptul să năzuim departe,
La libertăţi, prin lege, prin litere şi arte !...“

Dacă meritele deosebit de însemnate ale marelui cărturar şi militant obştesc Gheorghe Asachi au fost recunoscute în mare măsură şi apreciate atît în timpul vieţii, cît mai ales după moartea sa, contribuţia Elenei Asachi la cultura muzicală românească a fost trecută sub tăcere. În afară de *Schiţa biografică* a lui T. T. Burada şi de rarele menţionări ale prezenţei sale în viaţa societăţii ieşene, despre care am amintit, nu au existat scrieri care să arunce o lumină asupra personalităţii şi activităţii sale artistice. Aceasta se explică nu numai prin faptul că Gheorghe Asachi atrăsese întreaga atenţie prin măreţia şi multilateralitatea contribuţiei sale la ridicarea culturală a ţării, cît mai ales prin aceea că domeniul muzicii şi în special cel al muzicii culte la nivelul celei apusene era încă prea puţin cunoscut în ţara noastră, pentru a atrage în suficientă măsură interesul cronicarilor vremii şi al publicului. Iată de ce multe din lucrările Elenei Asachi nu s-au tipărit, iar cele care apăreau în revistele vremii nu purtau semnătura autoarei.

Cele cîteva lucrări muzicale care ne-au rămas de la Elena Asachi ne ajută să întrezărim prin prisma lor profilul profesional al compozitoarei : o muziciană aleasă, cu o serioasă cultură şi experienţă atît în domeniul creaţiei, cît şi al interpretării vocale şi pianistice, la curent cu stadiul muzicii vocale şi de scenă de la începutul secolului trecut.

Stabilirea ei în ţara noastră are loc în perioada de mare avînt patriotic pentru făurirea unei culturi naţionale, la care soţul ei ia o parte activă.

---

[1] T. Codrescu, *Uricarul*, vol. XVI, „Programul solemnităţii inaugurării statuii lui Gheorghe Asachi la 14 octombrie 1890“.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de el, Elena Asachi se integrează, cu toată energia și puterea de muncă, în marea operă culturală a timpului.

Dificultățile de care se izbește nu sînt din cele mai neînsemnate : opoziția păturii conservatoare la făurirea unei vieți muzicale naționale și, mai ales, lipsa unei tradiții autohtone pe tărîmul creației culte și a interpretării. Aceasta a îndemnat-o să apeleze în mare măsură, în lucrările ei, la formele și stilurile muzicale ale Apusului, aducînd prin aceasta o însemnată contribuție la popularizarea lor în țara noastră. În acest complex de împrejurări, apare cu atît mai valoroasă inițitiva ei de a apela la folclorul românesc, de a-i pătrunde unele trăsături specifice și de a-l introduce în multe lucrări muzical-dramatice. Este un început pe drumul făuririi școlii muzicale naționale.

Activitatea Elenei Asachi e legată în cea mai mare măsură de teatru. Începînd cu compunerea unor fragmente muzicale în cadrul unor scenete, ea introduce tot mai mult muzica în piesele de teatru, fie compunînd fragmente muzicale originale, fie adaptînd arii și ansambluri din opere apusene. E un nou punct de plecare pentru genurile care se vor dezvolta mai tîrziu în creația compozitorilor din cea de-a doua jumătate a secolului trecut : drama istorică cu cîntece, vodevilul și opereta.

Nu mai puțin însemnată este activitatea Elenei Asachi ca îndrumătoare artistică și propagatoare a muzicii în cadrul societății ieșene, ca și contribuția ei la dezvoltarea vieții muzicale „de diletanți" a acelor vremuri. Cele cîteva cîntece, romanțe și arii, compuse de ea în acest scop, pun de asemenea bazele creației ulterioare ale acestui gen.

Creația și activitatea Elenei Asachi apar astfel în toată importanța lor, ca însemnate pietre de temelie în făurirea culturii naționale muzicale românești.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'évolution de la vie musicale roumaine de la première moitié du siècle dernier ne saurait être étudiée sans la connaissance préalable de l'importante contribution que l'éminente musicienne Elena Tayber Asachi a apporté à ce domaine, en tant qu'interprète, compositeur et protectrice enthousiaste des principales manifestations musicales de l'époque.

Bien que d'origine étrangère (elle était née à Vienne d'une famille de musiciens bien connue, dénommée „la dynastie des Tayber"), une fois établie à Jassy, Elena Asachi s'efforce d'utiliser la belle culture musicale acquise dans sa ville natale ainsi qu'à Dresde, à l'institution dans un esprit moderne — du théâtre lyrique et d'une vie musicale roumaine.

Aux côtés de son mari, Gheorghe Asachi, cet érudit de culture encyclopédique, qui a consacré toute son énergie et ses capacités créatrices à l'oeuvre culturelle nationale, Elena Tayber Asachi déploie une activité soutenue dans le domaine de la création et de l'interprétation musicale. Aussi bien, en dehors des nombreuses occasions où elle apparait en qualité de pianiste et de cantatrice, en imposant le répertoire et le style d'interprétation occidental, à la place du style greco-turc que la haute société roumaine pratiquait encore à l'époque, Elena Asachi dépose des efforts persévérents pour la réalisation d'une musique dramatique et vocale autochtones.

En commençant par quelques fragments musicaux de la séquence *„Serbarea păstorilor moldoveni, cu cîntece şi dansuri"* (La fête des pâtres moldaves, avec chants et danses), 1834, suivie de morceaux composés ou arrangés par elle pour d'autres ouvrages destinés à la scène, tels que :

„Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei" (Dragoș, premier prince souverain de Moldavie), 1834 ; *„Serbarea ostășească"* (La fête militaire), 1834 ; *„Piatra-Teiului"* (Piatra-Teiului), 1835 ; *„Lapeinus și văduva vicleană"* (Lapeinus et la veuve maline), 1837 ; *„Contrabantul sau Mărfurile engleze"* Le (contrebandier ou Les Marchandises anglaises), 1847 ; *„Țiganii"* Les Tziganes), (1856 ; *„Inturnarea plăieșului din Anglia"* (La rentrée d'Angleterre du garde-frontière), *„Voichița de Romanie"*, 1863, Elena Tayber Asachi trace les premières pages du répertoire musical dramatique du siècle dernier et met les bases de certains genres, tels que le drame historique, le vaudeville, l'opérette.

A côtés des influences inhérentes de la musique italienne, française et allemande, on remarque aussi dans les modestes morceaux musicaux qu'elle a composés — mais qui, du point de vue de l'histoire du théâtre musical roumain, présentent tant d'intérêt —, quelques inflexions mélodiques et rythmiques du folklore roumain ainsi que certains des principaux genres folkloriques tels que la ballade, la *doina*, la *hora* etc.

De ce fait, la personnalité d'Elena Tayber Asachi se place au début de la voie suivie par le création musicale-dramatique roumaine de la première moitié du XIX-e siècle, et qui, dans le seconde moitié de ce même siècle, devait être reprise et illustrée par des compositeurs comme Flechtenmacher, Wachmann, Caudella, G. Stephănescu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VIOREL COSMA

Manuscrise muzicale româneşti în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti

Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București

Valorificarea moștenirii creatoare a compozitorilor români, precum și studierea patrimoniului artistic național de către muzicologia noastră au întîmpinat inerente greutăți din pricina lipsei de documente autografe. Ani de zile, manuscrisele muzicale românești au continuat să se păstreze în colecții particulare, majoritatea greu accesibile, neorganizate după criterii științifice de clasificare, veșnic supuse deteriorării și distrugerii.

Abia după cel de-al doilea război mondial, Biblioteca Academiei R.S.R. (prin secția de muzică) a început să achiziționeze lucrări de compozitori români, procedînd și la inventarierea, catalogarea și clasificarea vechilor fonduri provenite prin donații. Din păcate, cu toate eforturile depuse pînă în prezent, nu dispunem încă de un instrument de lucru tipărit, registrul inventar continuînd și azi să-i servească pe cercetătorii istoriei muzicii românești.

În ultimul deceniu, Biblioteca Centrală de Stat din București a devenit un al doilea focar de documentare muzicală națională, achiziționarea intensă și constantă de manuscrise autografe îmbogățind simțitor fondul lucrărilor originale.

Eforturile meritorii ale Bibliotecii Uniunii Compozitorilor din R.S.R. în achiziționarea manuscriselor românești din veacul XX au dus la conturarea unui nou fond artistic care tinde — prin achizițiile anuale ale Fondului muzical — să cuprindă cele mai reprezentative lucrări ale compozitorilor generației actuale.

Muzica românească contemporană (cuprinsă între 1930—1969) și-a găsit un depozitar conștiincios în Biblioteca muzicală a Radioteleviziunii Române. Dacă păstrarea desăvîrșită a materialului nu poate fi contestată, în schimb — prin profilul și specificul instituției — accesul și condițiile de studiere sînt departe de nevoile reale ale cercetătorilor.

Dacă vom adăuga acțiunea sistematică desfășurată în ultima vreme de către Consiliul muzeelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă pe linia conservării bunurilor spirituale ale poporului nostru, prin

Scanned with OKEN Scanner

Casele memoriale și Muzeele regionale (de pildă recent, o bogată colecție de manuscrise muzicale ale compozitorilor bucovineni, adunată de-a lungul a peste o jumătate de veac de către Ion Vicoveanu, a intrat în posesia muzeului din Suceava) vom avea imaginea strădaniilor menite să ofere condiții din ce în ce mai bune de cercetare științifică.

Desigur că un aport prețios la opera de strîngere și valorificare a documentelor muzicale îl pot aduce și bibliotecile regionale, mănăstirești, precum și conservatoarele și liceele muzicale din țara noastră, depozitare a unor vechi colecții de manuscrise. Dintre instituțiile de învățămînt artistic superior, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București dispune de cel mai bogat și interesant fond muzical, a cărui prezentare de ansamblu ne propunem să o realizăm în paginile ce urmează.

Proveniența fondurilor

Nedispunînd în trecut de fonduri materiale speciale pentru achiziții, biblioteca s-a mărginit — în privința manuscriselor — în exclusivitate la donații. Desigur că această formă uzuală de creștere a colecțiilor a fost privită multă vreme ca scutită de acele obligativități impuse de păstrarea bunurilor de Stat (ștampilare, inventariere, catalogare etc.), fapt care a dus la risipirea și deteriorarea exemplarelor, chiar la pierderea unor știme, pagini sau acte de operă întregi (Sulzer : *Mihai eroul ;* Karl Theodor Wagner : *Das Lied von der Glocke ;* J. A. Wachmann : *Die Höhle Soncha).*

Donațiile au provenit din trei principale surse : Ministerul Instrucțiunii Publice, profesorii și elevii Conservatorului, persoane particulare din afara instituției.

În secolul trecut, nevoile de repertoriu lirico-dramatic și simfonic original au dus la comenzi speciale din partea Ministerului către compozitorii epocii (Sulzer, C. Dimitrescu, G. Stephănescu), manuscrisele o dată achiziționate fiind încredințate Bibliotecii Conservatorului.

Principalul fond de donații rămîne totuși acela al profesorilor instituției : Eduard Wachmann, Dimitrie A. Dinicu, Constantin Dimitrescu, Carlotta Leria, Ion Scarlatescu, Alfonso Castaldi, Iulius Wiest, Alexandru Flechtenmacher, Robert Klenck, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ștefan Popescu ș.a. Multe piese au figurat în programele claselor pe care le-au condus acești pedagogi de-a lungul anilor la catedrele de orchestră, canto, muzică de cameră, armonie ș.a.

În sfîrșit, o bună parte din manuscrisele muzicale au provenit fie de la profesori din diferite centre din țară, fie de la compozitori ce își dedicau lucrările unor interpreți din cadrul Conservatorului, fie chiar de la simpli particulari ce posedau valori artistice din familie și nu au vrut să se irosească în arhivele personale. Simpla citare a numelor ne oferă imaginea legăturilor pe care Conservatorul din București le stabilise cu muzicienii epocii și totodată prestigiul de care se bucura

Scanned with OKEN Scanner

instituţia în viaţa artistică a epocii. Astfel merită să amitim dintre donatori pe compozitorii Eduard Caudella, Gavriil Galinescu, Alexandru Zirra, Mauriciu Cohen-Lînaru, Ion Bohociu.

Identificarea, inventarierea şi catalogarea manuscriselor

Reorganizarea Bibliotecii Conservatorului pe criterii ştiinţifice de clasificare zecimală internaţională, ordonarea fondurilor după nomenclatoarele bibliotecilor de specialitate de peste hotare, precum şi asigurarea unui local adecvat şi încadrarea cu personal de înaltă calificare profesională, au permis între anii 1964—1966 verificarea întregului fond de manuscrise muzicale. Cu acel prilej s-au dat la iveală lucrări inedite de valoare excepţională, unele depăşind 70—80 ani de la data depozitării.

Desigur că principala şi poate cea mai dificilă operaţie a fost separarea manuscriselor autografe de manuscrisele-copii şi apoi identificarea autorilor pieselor. De cele mai multe ori, lucrările fiind de uz didactic intern, compozitorii nu şi le-au semnat şi datat (Otescu, Scarlatescu, Castaldi, J. A. Wachmann, Iulius Wiest etc.). În alte cazuri (Iulius Wiest, Ion Zambanu, I. Căpriţă) identificarea a întîmpinat dificultăţi fie din imposibilitatea comparării trăsăturilor grafologice ale autorilor, fie din pricina scrisului copiştilor foarte apropiat de al compozitorilor.

Ştampilarea, inventarierea într-un registru special şi condiţiile moderne de conservare a colecţiei de manuscrise (fiecare piesă a fost legată sau broşată) au asigurat posibilităţi noi de depozitare şi cercetare.

În mai puţin de un an, întregul fond existent în Biblioteca Conservatorului a fost catalogat pe fişe analitice după cele mai moderne criterii de clasificare internaţională, încheind astfel o etapă importantă în valorificarea unor documente muzicale indispensabile alcătuirii istoriei muzicii româneşti.

Analiza şi valoarea fondului general

Desigur că nu ne propunem să analizăm fiecare manuscris în parte şi nici să semnalăm virtuţile artistice ale lucrărilor existente în Biblioteca Conservatorului. Vom încerca doar să desprindem unele aspecte generale ce se impun la o privire de *ansamblu,* lăsînd viitorilor cercetători posibilitatea aprofundării pieselor semnalate în catalogul anexă.

Aşa cum se profilează, fondul documentar s-ar putea împărţi în următoarele categorii :

1) Lucrări cu caracter artistic ;
2) Lucrări cu caracter didactic ;
3) Culegeri şi armonizări de folclor.

Fără îndoială, materialul cu caracter artistic apasă cel mai greu în balanţa valorică a fondului de manuscrise din Biblioteca Conservatorului. Locul principal îl ocupă, desigur, *lucrările inedite.*

Scanned with OKEN Scanner

Astfel merită să ne oprim o clipă asupra partiturii pentru orchestră de Paul Ciuntu : *Simfonia în la minor*. Multă vreme lucrarea a trecut prin fața cercetătorilor noștri care datînd-o din perioada cînd compozitorul a deținut funcția de director al Conservatorului din București (1903) au atribuit-o primului deceniu al veacului XX. Este adevărat că nici măcar o însemnare sau datare a partiturii nu a înlesnit precizarea epocii cînd Paul Ciuntu a scris *Simfonia*. O cercetare atentă a registrului inventar ne-a arătat însă că nu compozitorul a predat manuscrisul la bibliotecă, ci Mihail Jora a donat partitura în 1943. Acest fapt ne-a îndreptat privirea spre o inedită reducție pentru patru mîini *(Sinfonie für 4 Hände)*, neglijată întrucît era copie, dar extrem de prețioasă prin semnătură și dată : *„Fl. N. 1898"*. Deci *Simfonia în la minor* de Paul Ciuntu aparține veacului al XIX-lea, ocupîndu-și locul imediat după lucrările similare ale lui George Stephănescu (1869) și George Enescu (1895).

Nu mai puțin interesantă ne apare și *Simfonia în do minor* de Gavriil Galinescu. Cunoscut aproape exclusiv prin lucrări corale, compozitorul a scris în tinerețe și piese instrumentale, abordînd chiar formele mari simfonice. Fragmentul ce ni s-a păstrat (partea a II-a) a fost compus la Buzău, ceea ce ne permite o situare în timp a *Simfoniei* (înaintea primului război mondial), viitoarele cercetări urmînd să precizeze anii de gestație a lucrării.

Atenție specială merită manuscrisul autograf al lui Eduard Caudella intitulat *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle op. 15*. Provenit din colecția violoncelistului Dimitrie A. Dinicu, și purtînd un număr de opus timpuriu (elemente care ne conduc spre 1881—1882, ca datare), Cvartetul lui Eduard Caudela se situează printre primele piese românești de muzică de cameră (anterior lucrărilor lui Constantin Dimitrescu).

Reprezentativă și în același timp concludentă pentru perioada începuturilor componistice ale lui Alexandru Zirra rămîne manuscrisul pentru soliști, cor și orchestră, *Luceafărul*. Pe versurile lui Mihai Eminescu, autorul operei *Alexandru Lăpușneanu* a realizat o partitură complexă (multe fragmente simfonice au indicații pentru balet) care — după mențiunea expresă de pe pagina de titlu — trebuia „adaptată pentru scenă". *Luceafărul* datează din anii 1911—1912, manuscrisul fiind început la Milano și terminat la Iași. Cum majoritatea lucrărilor lui Alexandru Zirra au dispărut în timpul celor două războaie mondiale, iar numele său rămîne legat în primul rînd de creația lirico-dramatică românească, feeria *Luceafărul* se situează printre cele mai prețioase documente atît privindu-l pe compozitorul moldovean (dat fiind raritatea manuscriselor sale), cît mai ales genul liric original care după Eduard Caudella, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, poate număra la începutul veacului XX numele lui Alexandru Zirra.

Două partituri de orchestră ale lui Constantin Dimitrescu ne reținatenția : *Danse villageoise* și *Uvertura 1907*. Popularul *Dans țărănesc* pentru violoncel a dispus așadar, încă din secolul trecut, de o orchestrație originală ce s-a bucurat — socotim noi, avînd în vedere existența a două partituri generale — de un succes egal cu binecunoscuta piesă de virtuo-

Scanned with OKEN Scanner

zitate instrumentală. Fără a deține deocamdată date suplimentare asupra motivelor ce l-au determinat pe Constantin Dimitrescu să scrie în 1907 acea *Uvertură*, totuși nu putem trece prea ușor asupra momentului politic ce-l sugerează data (răscoala țăranilor) și mai cu seamă peste amănuntul că lucrarea — cu vădit caracter programatic — se înscrie printre puținele pagini simfonice românești de la începutul veacului nostru.

Un aranjament al lui Filip Lazăr din anul 1921 pentru două piane la opt mîini a lucrării *Präludium für grosses Orchester* de Ionel Perlea atrage prin raritatea manuscriselor autografe ale binecunoscutului nostru dirijor. Ineditul manuscris prezintă însă un mare interes și pentru Filip Lazăr, dat fiind faptul că lucrările scrise de autorul *Concertului grosso* înainte de 1922 s-au pierdut. În monografia *Filip Lazăr* de Vasile Tomescu (Editura Muzicală, 1963) titlul din biblioteca Conservatorului *nu figurează* în catalogul creației, ceea ce face ca *Präludium für grosses Orchester* să rămînă — deocamdată — prima lucrare a lui Filip Lazăr ce ni s-a păstrat din epoca de tinerețe componistică.

Deși incompletă, totuși partitura generală a vodevilului *Die Höhle Soncha oder din 40 Räuber* de J. A. Wachmann se impune prin proporții (156 p). și prin vechime (depășește 100 de ani de existență).

Cel mai important manuscris românesc din Biblioteca Conservatorului rămîne fără îndoială opera *Mihai Eroul (Michael der Held)* de Iulius Sulzer. În comuna Rupea din Transilvania s-a descoperit (în urmă cu un deceniu) partitura pentru voce și pian, azi păstrată în arhiva Conservatorului de muzică *Gheorghe Dima* din Cluj. [1]

Cele două partituri de orchestră (actul I și III) însumînd peste 350 p. ne oferă posibilitatea aprecierii primei opere din literatura noastră muzicală. [2] Lucrarea datează din 1869 și a provenit din donația Ministerului Cultelor care a comandat și a achiziționat manuscrisul compozitorului austriac, fost profesor al Conservatorului din București. În ciuda cercetărilor întreprinse pînă acum, nu am reușit să descoperim și actul II al operei, desigur aflat odinioară tot în colecția de manuscrise a instituției de învățămînt superior din capitală.

Desigur că și alte partituri — de mai restrînse proporții — merită a fi relevate, Liedurile lui Hermann Kirchner, dirijorul *Reuniunii de muzică* din Sibiu (unul ne aduce o inedită traducere a versurilor compozitorului, tălmăcire datorată marelui poet Octavian Goga), corul mixt cu orgă *Aleluia* de Ștefan Neaga (unicul manuscris autograf cunoscut în bibliotecile din București), partitura de orchestră a lui Robert Klenck intitulată *Cîntece românești*, două fragmente orchestrale ale unor lucrări pentru scenă de Karl Theodor Wagner — dirijor al teatrului din Craiova acum un veac, precum și un important număr de piese ale lui

---

[1] Lakatos St. și Merișescu G., *O operă necunoscută — Mihail Eroul de Iuliu Sulzer*. În : *Studii muzicologice*, București, 2, nr. 4, 1957, p. 3—30.

[2] Fragmentul de operă *Mihai în ajunul bătăliei de la Călugăreni* (1848) de J. A. Wachmann a fost conceput ca o simplă scenă, compozitorul neintenționînd să realizeze o lucrare completă, amplă.

Iulius Wiest — iată imaginea manuscriselor ce își așteaptă execuția publică în viitorul apropiat.

Lucrările cu *caracter didactic* prezintă un dublu interes: unele sînt piese de concurs (după modelele Conservatoarelor din occident, în genul pieselor scrise cîndva și de George Enescu) și teme de examen la clasele de armonie și contrapunct, altele aparțin unor compozitori români ce studiau în străinătate.

Din rîndul primei categorii, interes particular — pentru nivelul claselor de pian din pragul absolvenței studenților de la Conservatorul din București în anul 1920 — ne oferă *Piesa de lectură la prima vedere* de Alfred Alessandrescu. Lucrarea și-ar putea relua locul în reprtoriul didactic actual (bineînțeles la liceele muzicale).

Nu mai puțin instructive ne apar temele de contrapunct pentru anul I, aparținînd lui Alfonso Castaldi și Alexandru Zirra.

Din cea de-a doua categorie de lucrări cu caracter didactic, la loc de frunte se situează *Fuga la 3 voci* de Ion Bohociu (realizată în 1903 pe cînd studia la Leipzig), *Rondo-Spetia II* de Iulius Wiest, *Fuga vocale și Divertismento* pentru 4 voci de Ion Nonna Otescu, dar mai ales *Canon pour violon, violoncelle et piano* de Theodor Rogalski (datînd din vremea studiilor la *Schola Cantorum* din Paris, 1924). Asemenea manuscrise ne luminează începuturile preocupărilor componistice ale unor muzicieni, din păcate, prea puțin cunoscuți în istoria muzicii noastre sub aspectul creației.

Puține, dar nu lipsite de valoare, rămîn *culegerile și prelucrările de folclor*. Dacă Mauriciu Cohen-Lînaru a îmbogățit arhiva Conservatorului cu o serie de manuscrise de epocă (datînd între 1880—1900), majoritatea creații lăutărești folosite în propria-i operă, în schimb B. Anastasescu, Ion Căpriță și Iulius Wiest ne-au, comunicat o serie de melodii populare inedite. Astfel, cunoscuta *Sîrba în căruță* ne-a transmis-o Iulius Wiest într-o versiune din secolul trecut, notată de la lăutarul Ion Părăuț din Breaza de Sus. O „împletire de melodii poporane" — dedicată Conservatorului — a lui Bazil Anastasescu și o suită de piese populare din Bucovina, Muntenia, Banat și Moldova (toate armonizate pentru cor mixt), cu aceeași destinație din partea lui Ion Căpriță, îmbogățesc fondul de culegeri de folclor din Biblioteca Conservatorului din București.

Un fond prețios: Ion Scarlatescu

Printre muzicienii români de vastă și multilaterală cultură de la începutul veacului nostru trebuie socotit pianistul, compozitorul, profesorul, poetul și literatul Ion Scarlatescu (1869—1922)[3]. Acest muzician neînțeles de către societatea epocii, multă vreme pribeag pe meleaguri străine, a plătit scump viața sa de boem, continuînd și astăzi să nu-și ocupe locul meritat în ierarhia artistică, iar opera sa — umbrită de

[3] Numele exact al compozitorului este Scarlatescu, nu Scărlătescu, așa cum figurează curent în muzicologia noastră. Adeseori, muzicianul și-a exprimat public, în scris, dorința expresă de a i se cita corect numele de familie.

anonimat — să văduvească repertoriul românesc de muzică de cameră. Profesor la Conservatorul din București pînă în clipa morții, Ion Scarlatescu a lăsat în patrimoniul instituției de învățămînt superior aproape întreaga sa „avere" artistică. Fără studierea manuscriselor din Biblioteca Conservatorului, nu se va putea realiza viitoarea monografie asupra lui Ion Scarlatescu.

Manuscrisele acoperă perioada anilor 1899—1922 (ultima lucrare a compozitorului poartă data „29.IV.22", deci cu cîteva luni înainte de tragicul sfîrșit), provenind din patru etape creatoare : Paris, Viena, Iași, București. Faptul că autorul și-a datat aproape toate manuscrisele ușurează desigur simțitor cercetarea moștenirii artistice a lui Ion Scarlatescu. Alături de compoziții, un loc important în fondul său de manuscrise îl ocupă metodele de velocitate pianistică și tratatele de armonie de pe care și-a predat cursul la catedra din București.

Compozițiile lui Scarlatescu se remarcă mai cu seamă în domeniul muzicii de cameră, unde — alături de George Enescu — poate fi socotit un valoros clasic. Și fiindcă am amintit numele autorului lui *Oedip*, totodată interpret principal al *Bagatelei pentru vioară și pian*, poate că nu va fi lipsită de interes observația atentă ce ne-o sugerează manuscrisul lui Ion Scarlatescu. Titlul *(Bagatelle im rumänischen Volkstoncharakter für Klavier und Violine)* și data („Jassy, 18.XI.1916") ne duc cu gîndul la perioada cînd cei doi muzicieni, aflați în refugiul primului război mondial în capitala Moldovei, discutau problema integrării folclorului românesc în forme clasice. Nu ne poate scăpa identitatea formulării titlului de către George Enescu *(Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc")* și Ion Scarlatescu. Desigur că marele nostru muzician a preluat de la colegul său acea expresie ce izbește și astăzi pe cercetători (în caracter popular românesc) alături de unele procedee de tratare a folclorului. Merită să fie adîncită problema, fiindcă nu ar fi exclusă chiar *ideea* zămislirii *Sonatei* enesciene în urma schimbului de păreri între cei doi compozitori. [4]

Locul principal al manuscriselor lui Scarlatescu îl ocupă liedurile. Compozitorul a apelat în special la versurile poeților germani (bine cunoscuți în perioada studiilor la Viena), deși nu i-a ocolit pe Mihai Eminescu, Matilda Cugler-Poni etc. Atmosfera postromantică a liedului german se face din plin simțită în majoritatea acestor lucrări.

De interes sporit ni se par piesele instrumentale : cele două *suite* pentru vioară și pian, *Variațiuni asupra unei teme nemțești* pentru pian, *Sonata în G dur* pentru vioară și pian, *Sonata pentru pian în Mi bemol major*, *Rondo-ul* din *Sonata pentru pian în re minor*, *Doina* pentru vioară și pian, și piesele pianistice pentru mîna stîngă.

---

[4] La discuțiile privind prelucrarea cîntecului popular romînesc de către George Enescu, purtate la Iași în timpul războiului, ne ajută și un alt manuscris din Biblioteca Conservatorului datînd din aceeași epocă : *1-mul Concert pentru violină cu acompaniament de orchestră (sau piano), op. 61* de Eduard Caudella. Fostul profesor al maestrului milita pentru aceleași idei ca Ion Scarlatescu.

Scanned with OKEN Scanner

Continuînd tradiţia *Bagatelei*, Ion Scarlatescu a încercat în *Doină* şi în cele două *Suite* să transfigureze folclorul românesc în piese de factură clasică. Datarea tîrzie a *Doinei* („Buk. 11/X.18 — 14/III.20“) relevă strădaniile compozitorului pînă în clipa morţii de a contribui la afirmarea tinerei şcoli muzicale româneşti.

Interesantă prin conţinutul programatic *(Stimmungsbilder des Abends)* rar întîlnit în literatura noastră muzicală pentru vioară şi pian, ne apare suita *Ende April*.

Pînă la descoperirea cvartetelor lui Ion Scarlatescu, un îndreptar preţios asupra tehnicii sale de scriitură ne oferă manuscrisul *Präludium für Streichquartett* din anul 1918. Schiţele datează din perioada „ieşeană“ (1916).

În general, se poate afirma că lucrările instrumentale ale lui Ion Scarlatescu solicită o tehnică superioară din partea interpreţilor (mai cu seamă a pianiştilor) compozitorul făcînd dovada unui muzician stăpîn pe mijloacele de expresie ale genului de cameră.

Educaţia muzicală de tip german l-a îndreptat adeseori spre muzica corală polifonică. Mărturie ne stau nu numai o serie de *psalmi* şi *corale* pentru cor mixt, ci şi cîteva piese polifonice vocale cu acompaniament de orgă şi un *Stabat Mater* (fragmentar păstrat).

În ansamblu, cele peste 80 de manuscrise autografe ale lui Ion Scarlatescu alcătuiesc un fond inedit de cercetare, fără îndoială revelator pentru „descoperiea“ unui compozitor pe nedrept uitat.

Manuscrisele-copii şi importanţa lor

Alături de manuscrisele originale, un bogat fond de manuscrise-copii vin să întregească arhiva bibliotecii muzicale a Conservatorului. În bună parte, ele fie că dispun de valoarea autografelor (provenind din pana unor maeştri ca Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Ion Bohociu), fie că rămîn singurele documente ale unor piese astăzi pierdute (Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, O. Narice, Alexandru Flechtenmacher).

Dacă Alfred Alessandrescu şi Ion Bohociu au fost copiştii credincioşi ai partiturilor *Încîntările Armidei* de Ion Nonna Otescu şi *2 Psalmi* de Ciprian Porumbescu, în schimb pe Alfonso Castaldi îl descoperim ca orchestrator şi modest copist de note pentru formaţia Conservatorului. *Aria* de Giulio Caccini, *Ifigenia în Aulida* de Ch. W. Gluck, *Căsătoria secretă* de D. Cimarosa îşi datoresc întregul material de orchestră lui Alfonso Castaldi. De asemenea, ştimele la *Legenda trandafirului*, *Încîntările Armidei*, *Templul din Gnide* şi *Ritmuri de gavotă* sînt extrase din partitura generală de mîna lui Ion Nonna Otescu.

Valoroase rămîn manuscrisele-copii ale operei *Petru Rareş* de Eduard Caudella (reducţia pentru voce şi pian) şi ştimele pentru orchestră ale *Uverturii române* de Alexandru Flechtenmacher. Partiturile autografe ale acestor două lucrări nu se cunosc pînă în prezent.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi cu valoare mai mult documentară decît artistică, *Serenada* pentru vioară şi pian de Emil Monţia are darul de a ne releva preocupările faţă de muzica instrumentală ale unui compozitor cunoscut aproape în exclusivitate prin creaţiile sale vocale şi prelucrările de folclor.

Cel mai preţios manuscris-copie din Biblioteca Conservatorului se pare a fi opera în trei acte *Gemma de Scanf* de O. Narice. Două volume groase (peste 650 p.) ne semnalează o lucrare necunoscută, scrisă pe libretul lui Fabio dell Bubba în limba italiană de către tatăl pianistului Ernesto Narice, manuscrisul datînd de la mijocul secolului trecut. Nu deţinem ştiri dacă s-a executat vreodată, chiar sub formă fragmentară.

Deşi semnalate în colecţii particulare, totuşi copiile partiturilor generale de orchestră ale horelor *În munţi* şi *Visul* de George Ştephănescu nu pot fi trecute cu vederea, fiind — deocamdată — singurele instrumente documentare aflate la îndemîna cercetătorilor.

În ciuda aparentei lipse de interes ce se acordă în general manuscriselor-copii, documentele păstrate în arhiva Bibliotecii Conservatorului vorbesc generaţiei actuale despre condiţiile grele oferite odinioară profesorilor instituţiilor de învăţămînt artistic, despre devotamentul şi dragostea dascălilor faţă de şcoală ce adeseori le-a răpit un timp preţios din munca lor creatoare.

Însemnări şi dedicaţii autografe

Dincolo de valoarea strict muzicală a manuscriselor, unele documente — datorită însemnărilor, dedicaţiilor, ştampilelor, ştersăturilor şi adăugirilor etc. — prezintă un interes excepţional pentru cercetători. Lăsînd la o parte semnătura şi data (elemente obişnuite, uzuale, dar preţioase în identificarea şi situarea în timp a originalelor) multe însemnări ale partiturilor dezvăluie aspecte inedite asupra muzicienilor noştri, asupra procesului intim de creaţie, asupra istoricului fiecărei piese. Ne vom opri asupra celor mai grăitoare.

Ceea ce izbeşte pe orice cercetător care parcurge piesele pentru voce şi pian este numărul mare de lucrări dedicate profesoarei Carlotta Leria. Această mare cîntăreaţă şi excelentă pedagogă a executat o multitudine de lieduri româneşti în primă audiţie (Caudella, Stephănescu, Cohen-Lînaru, Alfred Alessandrescu). Prin intermediul ei, unele manuscrise au intrat în posesia Conservatorului.

Tot despre o colaborare cu un mare cîntăreţ ne aminteşte şi dedicaţia lui Ion Scarlatescu de pe manuscrisul piesei *Lied vom Scheiden*: *„Herrn Leo Slezak verehrungsvoll zugeeignet“*.

Însemnările lui Scarlatescu merită singure un studiu aprofundat. Din dedicaţii vedem că a colaborat cu Enescu, Madeleine Cocorăscu, Nadia Chebap, Sandu Albu, Dimitrie Cuclin, Dall'Orso, i-a admirat pe poeţii Alexandru Vlahuţă (căruia i-a închinat liedul *La mijloc de codru*

Scanned with OKEN Scanner

des), Mihail Munteanu ș.a. Dacă unele piese le-a dedicat propriilor săi elevi (Grete Wollmann), în schimb altele le-a adresat prietenilor de departe (de pildă, valsul *Als mir fern von Wien lentze,* poartă însemnarea : *„Meinen Freunden zu Wien").*

Curioasă, dar semnificativă, pentru instabilitatea firii sale, ne apare dubla dedicație a *Bagatelei* cînd lui George Enescu, cînd lui Sandu Albu. La 18 noiembrie 1916, compozitorul a notat pe pagina de titlu : *„Georges Enesco dem Tonmeister und Freunde der es so vollendet und liebevoll einführte".* Patru ani mai tîrziu (20 ianuarie 1920), pe cînd se afla în București, aceeași partitură cunoaște un alt destinatar : *„Bagatelle en style populaire roumaine. A. Alexandru Albu".* Acesta îi devenise discipol la armonie între anii 1919—1920, făcînd adeseori muzică de cameră împreună. Parcurgînd într-o seară *Bagatela,* Scarlatescu a cerut tînărului violonist să-i aranjeze arcușele și digitația, răsplata colaborării concretizîndu-se în schimbarea dedicației piesei.

Dublul cor pentru 8 voci mixte, *Lauda di Beatrice* de Alfonso Castaldi, poate cea mai interesantă lucrare vocală a autorului *Tarantelei,* a fost scrisă pentru formația lui D. G. Kiriac după cum ne indică pagina de titlu : *„Dedico questa Lauda, alla Società Corale «Carmen» ed al suo valente direttore Signor Demetrio Kiriac, in segno di vera ammirazione, Bucarest, 4 giugno 1921".* Un gest similar a întreprins Alfonso Castaldi și față de *„amico e collega C. Nottara"* pentru care a transcris *Aria* lui Giulio Caccini.

Semnificative pentru legăturile dintre cele două Conservatoare (București și Iași) ne apar liedurile dedicate de Eduard Caudella cîntăreților și profesorilor Carlotta Leria și Dimitrie Popovici-Bayreuth „Eminentului artist, Domnului Dimitrie Popovici (Directorul Conservatorului din București) — scria muzicianul ieșean în fruntea *Tripticului vocal op. 39* — ca semn de omagiu și considerație."

Tot despre aceleași relații de colaborare între instituțiile de învățămînt superior ne vorbesc și alte piese ale muzicienilor ieșeni (Alexandru Zirra, A. Cirillo, Eduard Caudella) aflate în arhiva bibliotecii bucureștene.

O însemnare autografă pe marginea ariei baritonului din *Fata de la Cozia* ne îngăduie o datare aproximativă a operei lui Alexandru Flechtenmacher : „Ioan Aurel Eliade. Anul 1891, 2 iunie."

Tot după o însemnare de la sfîrșitul partiturii generale pentru fanfară a unui *Hymn* de Iulius Wiest, descoperim scrisul binecunoscutului șef de muzică militară Emil Lehr, fostul profesor al lui Ivanovici.

☆

Fondul de manuscrise muzicale românești din Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, rămas necunoscut cercetătorilor noștri vreme de decenii, merită o valorificare corespunzătoare în viitor nu numai de către muzicologi și folcloriști, ci mai ales din

partea interpreților. Multe lucrări inedite se impun a fi inscrise în repertoriul soliștilor și formațiilor noastre, o datorie de onoare revenindu-i în primul rînd Studioului Conservatorului care dispune de forțele artistice necesare readucerii la lumină a unor piese clasice și a unor nume prea puțin cunoscute.

Etapa valorificării artistice și științifice a fondului documentar va împlini eforturile de identificare, clasificare, catalogare și semnalare depuse în ultimii ani de către bibliografii Conservatorului, așezînd la locul cuvenit acest patrimoniu artistic național.

Scanned with OKEN Scanner

partea interpreților. Multe lucrări inedite se impun a fi înscrise în repertoriul soliștilor și formațiilor noastre, o datorie de onoare revenindu-i în primul rînd Studioului Conservatorului care dispune de forțele artistice necesare readucerii la lumină a unor piese clasice și a unor nume prea puțin cunoscute.

Etapa valorificării artistice și științifice a fondului documentar va împlini eforturile de identificare, clasificare, catalogare și semnalare depuse în ultimii ani de către bibliografii Conservatorului, așezînd la locul cuvenit acest patrimoniu artistic național.

Scanned with OKEN Scanner

CATALOGUL

MANUSCRISELOR MUZICALE ROMÂNEȘTI DIN BIBLIOTECA CONSERVATORULUI DIN BUCUREȘTI

ALESSANDRESCU, C. Alfred. *Piesă de lectură la prima vedere.* Examenele de pian anul VI și VII. (Iunie 1920.)
Hîrtie Je Co Deposé No 3, 14 portative, 3 p., st. bună, semnătură pe foaia de titlu și data.
Donație A. C. Alessandrescu. Cota-Ms R IV 1.

ALESSANDRESCU, C. Alfred. *Sagesse.* [Înțelepciune] Mélodie pour chant et piano. /Poésie de André Rivoire./ Bucarest, juillet 1910./ Hîrtie B.C., 12 portative, 5 p., st. bună, dedicație „A l'éminente professeur de chant Mme Charlotte Léria hommage respectueux de l'auteur Alfred C. Alessandresco mars, 1916". Semnătură și data la sfîrșit. Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație A. C. Alessandrescu. Cota-Ms R III .1.

ANASTASESCU, *Ath. Fir de iarbă — Foi de mure.*/ Împletire de melodii poporane./ Hîrtie Beethoven Papier nr. 31 K.U.V. 12 portative, 3 p., st. bună, dedicație „Dedic această lucrare Conservatorului de muzică din București în semn de stimă și admirație. Din parte-mi Ath. Anastasescu, Maestru de muzică la jimnaziul din Calafat" Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota-Ms R IV 3.

[ANASTASESCU, Basil]. *Dela munte.* / Voce solo. /
Hîrtie [5 portative rămase — tăiat] 1 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R I 2.

[ANASTASESCU, Basil]. *[Soarele-și cîrmește cerul].* / Cor pentru 2 voci. /
Hîrtie [5 portative rămase — tăiată] 1 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R I 2.

Scanned with OKEN Scanner

ANDRONESCU, Niculina. *Sonata. / Dansul Piticilor. /*
Hîrtie 12 portative, 12 p., st. bună, dedicație „Domnului Nonna Otescu în semn de omagiu și profundă admirație, Niculina Andronescu, 20 Aprilie 1939 București".
Donație. Cota-Ms R IV 2.

BAZELLY, Eugènie. *Polka.* [Piano solo.] Bucarest, le 27 Janvier 1892.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună. Semnătura și data la sfîrșit.
Cota-Ms R IV 4.

BOHOCIU, C. Ioan. *Fuga a 3 voci* [Pian solo.] Leipzig 24/5 1903.
Hîrtie B. C. Mo 26, 12 portative, 3 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R II 1.

BRĂTIANU, Gh. *Hora Plevnei.* (Știme pentru orchestră.) Copie de E. Condeescu.
Hîrtie Je Co. No. 2,12 portative, st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota-Ms R IV 5.

CAPOIANU, Dumitru. *Romanță.* / Violoncel și pian. / București, Mai 1952.
Hîrtie 12 portative, 9 p., st. bună, semnătura și data la sfîrșit.
Donație D Capoianu. Cota-Ms R IV 21.

CAPOIANU, Dumitru. *Romanță.* (Știma de violoncel). Copie.
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R IV 21.

CASTALDI, Alfonso. *Aria* / di Giulio Caccini (1546-1614) /. Transcrizione per Violino (o violoncello) ed orchestra di archi. (Partitură + știme orchestră) Bucarest, 16 novembre 1919.
Hîrtie 16 portative, 6 p., st bună. Proprieta riservata 1919 /. Dedicație „All'amico e collega C. Nottara", semnătura și data la sfîrșit, Biblioteca Conservatorului București.
Donație Dan Simionescu 341[1942. Cota-Ms R III 4.

[CASTALDI, Alfonso]. *Barcarola per quartetto,* / di A. Sarcoli / [Barcarolă, aranjament pentru cvartet (2 mandoline, 1 mandolă, 1 chitară) de A. Castaldi.]
Hîrtie 12 portative, 8 p., st. bună, în creion.
Donație. Cota-Ms R III 88.

CASTALDI, Alfonso. *Imnul Național.* [Orchestrat de Castaldi] (Știme pentru orchestră). (Copie.)
Hîrtie 14 portative, 14 știme, st. bună, Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică București.
Donație. Cota — Ms R IV 6.

[CASTALDI, Alfonso] *Iphigenia in Aulis.* / Ouverture / Di Christoph. W. Gluck. [Stimă orchestră Oboe I] Copie de Alfonso Castaldi.
Hîrtie J. E. Co. Deposé No. 2, 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 7.

CASTALDI, Alfonso. *Lauda di Beatrice.* / Dalla „Vita Nuova" di Dante / Nell VI centenario di Dante. / Coro ad 8 voci miste (doppio coro). Bucarest, 4 giugno 1921.
Hîrtie J. E. Co. Protokoll Schutzmarke 12 portative, 16 p., st. bună, Prezzo ; Lire 6 netto. Proprieta riservata. Dedicație „Dedico questa Lauda, alla Società Corale „Carmen" ed al suo valente direttore Signor Demetrie Kiriac, in segno di vera ammirazione." Academia de Muzică și Artă Dramatică. Semnătura și data la sfîrșit.
Donație. Cota-Ms R IV 8.

CASTALDI, Alfonso. *[Teme de examen* — 1916]. / Contra-punct anul I.
Hîrtie 14 și 16 portative, 14 p., st. bună, autografe Castaldi și Zirra în notarea studenților.
Donație A. Castaldi. Cota-Ms R IV 9

[CASTALDI, Alfonso]. *[Teme școlare de armonie pentru studenții Conservatorului.]*
Hîrtie lo portative, 20 p., st. bună, autografe Castaldi în notarea studenților.
Donație A. Castaldi. Cota-Ms R II 2.

CASTALDI, Alfonso. Vezi : Cimarosa, Ouverture „Il Matrimonio Segreto".
Cota-Ms R IV 117

CAUDELLA, *Eduard. Albumblatt* / Une feuille d'album / [O foaie de album] für Orchester op. 28 No. 1 [Partitură și Știme].
Hîrtie 16 portative, 14 p. (partitura) și 23 știme hîrtie 12 portative, st. bună, partitura manuscris original, ștampila Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota-Ms R IV 131.

CAUDELLA, E. *Fantasie — Caprice.* / op. 25 / [Partitură + știme].
Hîrtie 16 portative, 31 p. partitura plus 25 știme dintre care 5 copii st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație, Bucuresci.
Donație. Cota-Ms R III 72.

CAUDELLA, Eduard. *Gondola* / Poesia de Dna A. Conta-Kernbach / Muzica pentru voce și piano / Op. 41 (Seria 1) No. 1 [Copie].
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, dedicat C. Leria, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota-Ms R IV 11.

CAUDELLA, Eduard. *Hatmanul Baltag* / Valtz /. „Bucarest le 26 Mars 1884".
Hîrtie 12 portative, 11 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R III 95.

CAUDELLA, Eduard. *Luncă, luncă.* / Poesie de Dna Ana Conta-Kernbach /. / Muzica pentru voce și piano. / Op. 41 (Seria 1) No. 2. [Copie].

Scanned with OKEN Scanner

Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, dedicat C. Leria, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație.
Cota-Ms R IV 12.

CAUDELLA, Eduard. *Mamă.* / *Rugăminte. Bucurie.* / Op. 39. Seria II / pentru o voce de mijloc. / [Copie].
Hîrtie 16 portative, 14 p., st. bună, dedicație „Eminentului artist Domnului Dimitrie Popovici (Directorul Conservatorului din București) ca semn de omagiu și considerație". Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci. Colecția C. Leria.
Donație.
Cota-Ms R IV 13.

CAUDELLA, Eduard. „*Nocturne*" / pour Orchestre / op. 18.
Hîrtie 16 portative, 23 p. (partitura) și 32 știme dintre care 6 știme poartă la sfîrșit o semnătură „A. Cirillo", partitura manuscris original ștampila Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație.
Cota-Ms R IV 134.

CAUDELLA, Eduard. *Ochi albaștri drăgălași.* Op. 41 (Seria 1) No. 3 / Poesia de Dna Conta Kernbach. / Muzica pentru voce și piano. / Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci, colecția C. Leria.
Donație.
Cota-Ms R IV 14.

CAUDELLA, Eduard. *Pe Mare.*
Hîrtie 20 portative, 33 p. (partitura) și 21 știme, hîrtie 10 și 12 portative, st. bună, partitura manuscris original, stampila Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație.
Cota-Ms R IV 133.

CAUDELLA, Eduard, *Petru Rareș.* / Operă în 3 acte / Libretul de Teobald Rehbaum după o nuvelă de Nicu Gane. / Traducțiunea libretului de A. Steuermann. / Copie.
Hîrtie 12 portative, 314 p., st. bună, datat „Decembrie 1889".
Donație.
Cota-Ms R III 94.

CAUDELLA, Eduard, *1-mul Concert pentru violină* / cu acompaniament de orchestră (sau piano) Op. 61 /. Dadat „Octombrie 1913, terminat 16 Decembrie".
Hîrtie 12 portative. 31 p., st. bună, dedicat „Ilustrului Maestru George Enescu ca semn de înaltă considerațiune". [Pe copertă si foaia de titlu a figurat la inceput „Concertino", dar s-a șters și modificat în „Concert"]. 1. Allegro energico, 2. Andante, 3. Alla Zingara.
Donație.
Cota-Ms R IV 10.

CAUDELLA, Eduard. *Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle,* op. 15.
Hîrtie 12 portative, 4 caiete, st. bună.
Donația No. 18 D Dinicu.
Cota-Ms R IV 15.

Scanned with OKEN Scanner

CAUDELLA, Eduard. *Serenadă* / Op. 42 No. 2 / Poesie de A. C. Cuza. (Copie.)
Hîrtie 12 portative, 7 p., st .bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 17.

CAUDELLA, Eduard. *Transpoziţie din actul I „Petru Rareş".*
Hîrtie Protokoll Schutzmarke 12 portative, 1 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 16.

CAUDELLA, Eduard. *Trei Poesii* / de Alex. C. Cuza /. 1. Bate vînt (Horă), 2. Deschide fereastra (Serenada), 3. Vino (Horă). 4. *Vino (Serenada)* Op. 42, No. 4 (puse în musică.)
Hîrtie 16 portative, 6 p., st. bună, dedicat „Doamnei Clotilda Colonel Averescu ca semn de-o deosebită consideraţiune". Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 18.

CAUDELLA, Eduard. *Uvertura „Fata rezeşului"* / Partiţiune /.
Hîrtie 16 portative, 59 p., (partitura) şi 27 ştime hîrtie 12 portative, st. bună, partitura manuscris original, stampila Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 132.

CAUDELLA, Eduard. *Uvertüre zur Operette Prinz Epaminonda* [„Uvertură" Beizadea Epaminonda] / operă comică în 3 acte. /
Hîrtie 16 portative, 59 p. (partitura) şi 23 ştime, pe foaia de titlu la partitură apar ştersături, st. bună, stampila Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 135.

CAUDELLA, Eduard, *Vino*, Op. 42 Nr. 3 / *Poesie de A. Cuza* /. *Copie*
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 19.

CAVADIA, [George]. *Unde esci ?* [Voce solo]. Copie.
Hîrtie Nr. 32, 14 portative, 1 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R II 3.

CĂPRIŢĂ, I. *Frunză verde de mătase* / Melodie populară din Bucovina. /
[Armonizare pentru cor mixt.]
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună, semnătură la început.
Donaţie I. Căpriţă. [Caiet album] Cota-Ms R IV 23.

CĂPRIŢĂ, I. *Ileana neichi, frumoasă.* / Melodie populară din Muntenia. / Armonizare pentru cor mixt.]
Hîrtie 12 portative, 1p., st. bună, semnătură la început.
Donaţie I. Căpriţă [Caiet album] Cota-Ms R IV 23.

CĂPRIŢĂ, I. *Leano, codru-'i verde.* / Melodie populară din Banat. /
[Armonizare pentru cor mixt.]
Hîrtie 12 portative, 1p., st. bună, semnătură la început.
Donaţie I. Căpriţă. [Caiet album] Cota-Ms R IV 23.

Scanned with OKEN Scanner

CĂPRIȚĂ, I. *Rodica.* / Melodie populară din Moldova. / [Armonizare pentru cor mixt.]

Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună, semnătură la început.
Donație I. Căpriță. [Caiet album] Cota-Ms R IV 23.

CIUNTU, Paul. *Simfonie la Minor* / Partitură de orchestră. /.
Hîrtie 20 portative, 188 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului București.
Donația M Jora 190/943/944. Cota-Ms R IV 20.

CIUNTU, Paul. *Simfonie 4 Händen* [Simfonia în La minor reducție pentru 4 mîini.]
Copie „Fl. N. 1898".
Hîrtie 12 portative, 55 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului, București.
Donația M. Jora 199/943/944. Cota-Ms R IV 20.

[COHEN-LÎNARU, M.] *[Bel astre du jour.* / [Voce și pian.] /.
Hîrtie 12 portative, 6 p., st. bună.
Donația M. Cohen-Lînaru. Cota-Ms R III 6.

COHEN-LÎNARU, M. *Doină,* / Cuvinte Cohen-Lînaru, / Voce și pian /.
Hîrtie Nr. 38. 9 portative, 10 p., st. bună, dedicație „Dnei Carlotta Leria-Jossima" Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci. Știmă voce, hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, semnătură la început, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație M. Cohen-Lînaru. Cota-Ms R II 4.

DECKER, Carol. *Portretul teu.* / Romanță / pentru voce și piano. (Copie.)
Hîrtie 14 portative, 3 p., st. bună, dedicație „Dedicat Doamnei Elena Căpitan Smădu". Colecția Popovici Atena Bâzgoșan. Souvenir semnat Flora Moisa, Biblioteca Conservatorului București.
Donație. Cota-Ms R III 8.

DIMITRESCU, C. [onstantin]. *Berceuse.* [Cîntec de leagăn] [Partitură generală orchestră + știme autografe.]
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 4, 16 portative, 15 p., st. bună, „Manuscrisul autorului. Corneliu Moldovan". Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci, 24 știme, plus o știmă violă copie semnată C. Teodorescu, hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1, 10 portative.
Donație. Cota-Ms R IV 24.

D. [IMITRESCU], C. [onstantin]. Concert. *18 -ème Concerto de Kreutzer / Doigté par.../.*
Hîrtie 12 portative, 16 p., st. bună.
Donație. Cota-Ms R IV 72.

Scanned with OKEN Scanner

FLECHTENMACHER, Alex. [andru]. *Uvertura română* / pentru orchestră /. [Ştime pentru orchestră]
Hîrtie 12 portative, st. bună, manuscris autograf, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 32

FLORESCU, D. *Hora lui Kuza Vodă* [Voce şi pian] / Copie. Hîrtie 12 portative 1 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 27.

[GALINESCU, G.] *[Fragment simfonic].*
Hîrtie 20 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R III 15.

GALINESCU, G. [avriil]. *Simfonie în do minor* / Partea II-a / Hîrtie J. E. Co. Protokoll Schutzmarke 18 portative, 26 p., st. bună, [Buzău, Str. Em. Teodor 18— şters de pe pagina de titlu cu creionul] semnătură la sfîrşit, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie G. Galinescu Cota-Ms R IV 34.

GEORGES, Alexandre. *La voix aimée*.. [Vocea iubită] / Voce solo /.
Hîrtie [7 portative rămase — tăiată] 3 p., st. bună. Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R I. I.

IATROPOLU. *Souvenire la Penteleo.* / Horă naţională pentru pianoforte. / Copie, Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună, [colecţia Cohen-Lînaru].
Donaţie Cohen-Lînaru. Cota Ms-R III 14.

IANDA, Jerome. *Mazurka.* / Pentru pianoforte solo / aranjat de... / Copie.
Hîrtie 10 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R III 16.

KIRCHNER, Herman. *Ard vreascurile în cămin.* / Poesie de H. Kirchner / traducere de Octavian Goga [Voce şi pian] /
Hîrtie B.C. No. 13, 12 portative pe hîrtie J.E. Co. Protokoll Schutzmarke No. 1, 10 portative, 9 p., st. bună, semnătură la sfîrşit, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 36.

KIRCHNER, Herman. *Dîmboviţa.* / [Versuri de] Carmen Sylva / [ştime de voce] / [Lipsă pianul] /
Hîrtie B.C. No. 13, 12 portative, 2 p., bună, semnătură la început Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 37.

Scanned with OKEN Scanner

DIMITRESCU, Constantin. *Danse Villageoise* [Joc ţărănesc]. [Partitură generală orchestra + ştime autografe].
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 4, 16 portative, 19 p., st. bună, „Manuscrisul autorului Corneliu Moldovan", Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci, 31 ştime, plus o ştimă violă copie semnată de C. Teodorescu, hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1, 10 portative.
Donaţie. Cota-Ms R IV 25.

DIMITRESCU, C., *Danse villageoise* [Joc ţărănesc] Partitură de orchestră. Copie după orchestraţia originală a autorului Hîrtie 14 portative, 19 p., st. bună, Academia de Muzică şi Artă Dramatică Biblioteca.
Donaţie. Cota-Ms R IV 25.

DIMITRESCU, Constantin. *Quartet No. 6.* / [ştime].
Hîrtie 12 portative, 8 ştime, 80 p., st bună.
Donaţie : D. Dinicu No. 25. Cota-Ms R IV 129.

[DIMITRESCU, Constantin]. *Tatăl nostru.* / [Armonizare pentru cor mixt /. Hîrtie 14 portative, 1 p., st. bună.
Donaţie : C. Dimitrescu. Cota-Ms R II 5.

DIMITRESCU, Constantin. Uvertură. *Ouverture.* / [Stime de orchestră] / Hîrtie J. E. Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 40 ştime originale plus o ştimă violină I copie, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : C. Dimitrescu. Cota-Ms R IV 30.

DIMITRESCU, Constantin. *Uvertura.* / [Partitura de orchestră] / 1907. Hîrtie J. E. Co. Protokoll Schutzmarke No 6, 20 portative. 37 p., st. bună, pe prima pagină „Oferită bibliotecii Conservatorului din Bucureşti de autor C. Dimitrescu 1907". Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie C. Dimitrescu. Cota-Ms R IV 30.

ELIADE, Aurel. [*La mijloc de codru des.*] [Voce solo]
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R III 2.

FLECHTENMACHER, Al.[exandru]. *Arie din Opera Fata de la Cozia.* Copie : „Ioan Aurel Eliade, Anul 1891, 2 Iunie".
Hîrtie 12 portative, 13 p., st. bună, semnătura lui Aurel Eliade şi data pe foaia de titlu.
Donaţie. Cota-Ms R III 3.

FLECHTENMACHER, AL. [exandru]. *Introduction / et Variations / sur les motifs / de l'opera Norma* de Bellini. / Pour le violon-piano /
Hîrtie 14 portative, st. bună, 11 p., Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie, Bucuresci.
Donaţie A. Flechtenmacher Cota-Ms R III 10.

KIRCHNER, Herman. *Rugăminte.* / Noctură / [Versuri de] Carmen Sylva / [Stima de voce, lipsă pianul].
Hîrtie B.C. No. 13, 12 portative, 1 p., st. bună, semnătură la început, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 38.

KLENCK, Robert. *Cîntece românesci* / (Nr. 1) / Arii şi danţuri populare / orchestrate de.... / Partiţiune de orchestră. /
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 4, 16 portative, 47 p., „Manuscrisul autorului", Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci. plus 29 ştime autografe, hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 39.

MENDELSOHN, Leon. *Suită în Fa Major* / Pentru orchestră de coarde. [Ştimă violă]. Copie „Fucsman 1942 19/IX".
Hîrtie 12 portative, 12 p., stare bună, la sfîrşit autograful autorului.
Donaţie. Cota-Ms R III 68.

MEZZETTI, Pietro. *Bălcescu murind.* / Romanţă Naţională / pentru pianoforte. / Copie.
Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R III 11.

MONŢIA, Emil. *Serenadă* / pentru vioară şi pian. / [Copie].
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 4 p., st. bună, + ştimă vioară, hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1, 10 portative, 3 p. st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 46.

MOROIANU, Bogdan. *Nocturne* / Op. 2 / [pentru vioară şi pian].
Hîrtie 12 portative, 8 p. + 1 ştimă vioară, st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 45.

NARICE, O. *Gemma de Scanf* — La rosa delle Alpi — / Dramma in tre atti dell / Fabio dell Bubba. / [Reducţie — voce cu pian —]. Copie.
Hîrtie 12 portative, 284 p., st. bună, stampila Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 127.

[NARICE, O.]. [*Gemma de Scanf* — La rosa delle Alpi — Dramma in tre atti di Fabio dell Bubba] [Partitură generală.] Copie. /
Hîrtie 18 portative, 398 p., st. bună, lipsă foaia de titlu, stampila Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 127.

NEAGA, Şt. *Aleluia.* [Cor mixt şi orgă].
Hîrtie 14 portative, 14 p., st. bună + ştimă orgă, hîrtie 12 portative 6 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 44.

Scanned with OKEN Scanner

OTESCU, Nonna I. *Les enchantements d'Armide.* [Încîntările Armidei] / Poème symphonique pour violon et orchestre / Ştima de vioară Copie : Al. Alessandrescu. /
Hîrtie JE.Co. Deposé No. 2. 12 portative, 3½ p st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 40.

OTESCU, Nonna I. *Les enchantements d'Armide.* [Încîntările Armidei]. Poème symphonique pour violon et orchestre. / Ştimă de vioară. Copie. Hîrtie J.E. Co. Protokoll Schutzmarke 10 portative, 4½ p. st. bună, nuanţele sînt scrise de mîna lui Nonna Otescu.
Donaţie.
Cota.-Ms R IV 40.

OTESCU, Nonna I. *Les enchantements d'Armide.* [Încîntările Armidei.] / Poème symphonique, pour violon et orchestre / Partitura, vioară — pian. Copie. Hîrtie J.E. Co Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 13½ p., st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 40.

OTESCU, Nonna I. *La légende de la Rose Rouge.* [Ştime autografe pentru orchestră.]
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1 şi No. 2, 10 şi 12 portative, 42 ştime, st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 43.

OTESCU, Nonna, I. *Odelette.* / [Voce şi pian] /. Vers : Henry de Regner. / Copie. /.
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 4, 16 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 33.

OTESCU, I. N. *Ritmuri de gavotă.* [Ştime autografe de orchestră]
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1, 10 portative, 12 stime, st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 41.

OTESCU, Nonna I. *Le temple de Gnide.* [Ştime de orchestră autografe]
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 1 şi No. 2, 10 şi 12 portative, 43 ştime, st. bună, dintr-o ştimă violina I ruptă o pagină.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 42.

OTESCU, Ion. *Fuga vocale.* [Cor pentru 4 voci, incomplet, Temă şcolară.] *Divertimento.* [pentru 4 voci, Temă şcolară].
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 6, 20 portative, 2 p., st. bună.
Donaţie.
Cota-Ms R IV 35.

PARASCHIV, Ili[e]. *Souvenir de Bălţeteşti.* / Vals pentru pianoforte. /
Hîrtie 14 portative, 7 p., st. bună.
Donaţie.
Cota Ms-R IV 52.

Scanned with OKEN Scanner

PASCHILL, J. *An der schönen blauen Donau.* [Pe frumoasa Dunăre Albastră] / Valse, de Johann Strauss / Arrangement pour Violon, Violoncelle et Pianoforte par... / Datat „XI.99."
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 22 p., partitura + 2 ştime, vioară şi violoncel., st. bună, la finele ştimei de violoncel semnătura şi data, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota-Ms R IV 75.

[PASCHILL, Iosif] *Kunstlerleben* [Viaţă de artist] / Valse / par Johann Strauss. / Arrangement pour Violon, Violoncelle et Piano, de...]
Hîrtie J.E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 17 p. partitura + ştima de vioară şi violoncel, st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota Ms R IV 74.

PERLEA, Ion. *Präludium für Grosses Orchester* (F mol) von Filip Lazar /. Für 2 Klaviere zu 8 Händen gesetzt von... /. [Preludiu pentru 2 piane la 8 mîini de Filip Lazăr. —].
Hîrtie B.C. No. 2, 12 portative, 13 p. + 13 p., st. bună, datat la sfîrşit „15 Ian. 1921" şi „16 Ian. 1921".
Donaţie : M. Jora 188/1943/44. Cota-Ms R III 13.

PIERSICEANU. *Les feux de la Sain Jean.* [Focurile sfîntului Ioan].
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci
Donaţie. Cota-Ms R III 55.

POPOVICI. Doru. *Nervi de toamnă.* / Op. 2, No. 2 / [Voce şi pian]
Hîrtie 16 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R IV 49.

POPOVICI (?) *Valse conjugale.* / [Pian solo]
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie. Cota-Ms R III 21.

POPESCU, Ştefan. *Pre tine te lăudăm* / Melodie de A. Pann / armonizat de... / [Cor mixt].
Hîrtie 14 portative, 2 p., st. bună, manuscris autograf St. Popescu.
Donaţie. Cota-Ms R IV 53.

POPESCU, Tache. *Colea de vale, mîndra'mi ese'n cale* / Romanţă / Cuvinte de Marion / Op. 31 / [Voce şi pian].
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, dedicaţie „Baritonului Operei Române Aurel Eliade".
Donaţie. Cota-Ms R III 69.

PORUMBESCU, C. Psalmi, 2 *Psalmi* / pentru cor bărbătesc. / *No. 1 Psalmu 88 v. 1—5* ; No. *2 Psalmu 100 v. 1—5.* / Copie : *Ioan C. Bohociu.*
Hîrtie 12 portative, 11 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului Bucureşti.
Donaţie : I. Bohociu 39/944—45. Cota-Ms. R III 22.

ROGALSKI, Theodor. *Canon.* / Pour violon, violoncelle et piano. / „Paris. Aprilie 924".
Hîrtie 12 portative, 6 p., st. bună, datat şi semnat la sfîrşit + 1 ştimă vioară şi 1 ştimă violoncel.
Donaţie. Cota-Ms R IV 47.

[SCARLATESCU, I.] *Abendfrieden.* [Linişte de seară] / Versuri de E. M. Arndt. / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota-Ms R III 29.

SCARLATESCU, I. *Abendlied* [Cîntec de seară] / Versuri de Luise Hensel. / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu / Caiet-album / Cota-Ms R III 29.

SCARLATESCU, I. *Abendlied.* [Cîntec de seară] / Versuri de G. F. Gellert. / Coral pentru cor mixt /. Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu / Caiet-album / Cota-Ms R III 29.

SCARLATESCU, Ioan. *Allen Kinder in der Wiege* [Tuturor copiilor în leagăn] Altdeutsch aus dem Volksmunde) [Germana veche din gura poporului] Copie „Yassy 1919".
Hîrtie J.E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie : I. Scarlatescu.
Cota — Ms R IV 67.

[SCARLATESCU, I.] *Allen Kindern in der Wiege* / (Altdeutsch aus dem Volksmunde) / [Tuturor copiilor în leagăn.] [Germana veche din gura poporului]. „Jassy, 1917".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 3 p., st. bună, dedicaţie „Meiner Lieben verehrten Schülerin frau Grete Wollmann". Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci. /
Donaţie : I. Scarlatescu
Cota — Ms R IV 67.

SCARLATESCU, Johannes. *Als mir fern von Wien Lentze* [Întîmpinînd primăvara departe de Viena.] / Walzerweisen / für Klavier und Violine / Bukarest, v. 1 bis 4 Mai 1920". /
Hîrtie B.C. No. 18, 16 portative, 7 p., st. bună dedicaţie „Meinem freunden zu Wien", Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie.
Cota — Ms R II 26.

Scanned with OKEN Scanner

SCARLATESCU, I. *Am Sonnabend* [De sîmbătă] / Versuri de Hermann Köhler / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p, st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, Ion] *Am strande* [Pe plajă] / Versuri de Hermann Allmers / [voce şi pian] /
Hîrtie J.E., et. Co. Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 4 p.
Donaţie : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 92.

SCARLATESCU, I. *An deine Leiden.* [Către suferinţele tale] / Versuri de A. Niemeyer. / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota — Ms R III 29.

SCARLATESCU, I. *Aus tiefer Mot.* [Din adîncul durerii] / [Pian] / „Wien, 23, II.09".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 63.

SCARLATESCU, Johannes. *Bagatell im rumänischen Volkstoncharakter für Klavier und Violine* [Bagatelă în stil românesc pentru pian şi vioară] / Jassy, 18.XI.1916, Bukarest 23.I.1920 /
Hîrtie J.E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 9 p., st. bună, „George Enesco dem Tonmeister und Freunde der es so vollendet und liebevolt einführte". Foaia de titlu ştearsă cu cîteva linii, iar pe prima pagină sus la titlu : „Bagatelle en style populaire roumain. A. Alexandru Albu". Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 111.

SCARLATESCU, I. *Busslied* [Cîntec de ispăşire] / Versuri *** / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910.
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 29

[SCARLATESCU, I.] *Choral* / aus der „Kurzen Komödien von der Geburt des Herren Christi" (1589) [Coral din „Comediile scurte" despre naşterea domnului Christos] [Cor mixt]. „Wien, 25 November 1914".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No 10, 12 portative, 2, p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 66.

SCARLATESCU, I. *Chorale.* „Bukarest, 1918".
Hîrtie 5 portative (tăiată), 4 p., st. bună, datat şi la sfîrşit „Buk 4.XI.18."
Donaţie. Cota — Ms R I 7.

Scanned with OKEN Scanner

[SCARLATESCU, Ion] *Chorale* / [Versuri] Klopstock / [Cor mixt].
Hîrtie 12 portative, p., st. bună, „15.(28) II.17."
Donație. Cota — Ms R IV 56.

[SCARLATESCU, I.] 1. *Chorale* [Versuri] Ph. Fr. Hiller. [Cor mixt] 2. *Priceasnă.* [Domnul mă paște] [Voce solo] —
1. Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună. „7.XI.18". 2. Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 5, 18 portative, 1 p., st. bună.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 57.

SCARLATESCU, Ion. *Dons.* / Pentru piano solo. / Copie „Jassy" 20 septembrie 1916".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 2 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R III 19.

[SCARLATESCU, I] *Dichtergrüsse* [Salutări de poet] / Neure deutsche Lyrik / Ausgewählt v. Elise Volko /.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună, schițe incomplete.
Donație. Cota — Ms R IV 114.

[SCARLATESCU, I.] */Diverse lucrări — schițe*].
Hîrtie diversă, 46 p., st. bună. Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 60.

SCARLATESCU, Ion. *Doina.* / Pentru piano solo. / Copie.
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 1 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R III 19.

SCARLATESCU, I. *Doină.* / Pentru vioară și pian. / „Buk. 11/X.18—14/III.20".
Hîrtie 12 portative, 8 p., st. bună
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 61.

SCARLATESCU, I. *Doină* [Vioară și pian] Copie „București 11/X.1918—14/III. 1920"
Hîrtie 12 portative, 8 p., st. bună. Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 61.

SCARLATESCU, Johannes. *Ein Frühlingslied.* [Un cîntec de primăvară] / Gedicht v. Bartholomeo Del Pero. [Voce și pian]. Copie.
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 4 p., st. bună, textul scris de mîna lui Scarlatescu, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 64.

Scanned with OKEN Scanner

[SCARLATESCU, I.] *Einsamkeit* [Singurătate] / prelucrat pentru voce şi pian / Versuri Gisa Tacchi / Copie. /
Hîrtie K.U.V. Beethoven Papier No. 30, 10 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci. Anexat un fascicol dintr-o colecţie, litografiat pe care la „Einsamkeit" este făcută corectura de mina lui Scarlatescu
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 23.

SCARLATESCU, I. *El a venit spre mine.* / Versuri de M. Cugler-Poni.
Hîrtie 16 portative, 1 p., st. bună, datat la sfîrşit „29.IV.22, ultima compoziţie".
Donaţie : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 54.

SCARLATESCU. Johannes. *Ende April.* / Stimmungsbilder der Abends / Klavier unde Violine / „Bukarest, im Mai 1920".
Hîrtie B .C. No. 18, 16 portative, 14 p., st bună, pe foaia de titlu semnătura lui Scarlatescu. Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R II 33.

[SCARLATESCU, I.] *Es ist ein Ros'entsprungen.]* / [A răsărit un trandafir]. / Dichter (unbekannt) / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. Hîrtie 12 portative, ½ p., st bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, I.] *Die feinen Ohren* / (Seiner Mutter) / [Urechile fine]. / (Mamei sale).] [Versuri] G. Falke. „2 Januar 1921" Hîrtie 14 portative, 2 p., incomplet, st. bună.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R. III 18.

[SCARLATESCU, I. *Frühlings Einzug* / [Intrarea primăverii] / Ein Gedicht von Wilh. Müller. / Tradusă în. românește de Mihail Munteanu. Hîrtie K.U.V. Beethoven Papier Nr. 31, 12 portative, 4 p., st bună. Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci, la sfîrşit anexată şi schiţa în creion datată „J. 15(28)XII.1916" hîrtie 14 portative, 4 p., st bună.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 68.

[SCARLATESCU, I.] *Gute Nacht.* [Noapte bună] / Ein Gedicht von Eichendorff /. [voce şi pian] „Wien, a. 9 Septembrie 1914". Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 62.

[SCARLATESCU, I.] *Gute Nacht.* [Noapte-bună] / [Versuri] Em. Geibel / [voce şi pian] „31.XII.1918".
Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R II 8.

Scanned with OKEN Scanner

[SCARLATESCU, I.] *[Harmonielehre.]*
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 20, 12 portative ,şi hîrtie 16 portative, 12 p., st. bună. Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R II 7.

SCARLATESCU, I. *Harmonielehre.* / Vorbildlicher Übungsstoff / [Curs de armonie.] [Material model pentru exerciţii]
Hîrtie J. E. et Co Protokoll Schutzmarke No 20, 12 portative, 26 p., st. bună.
Donaţie. Cota — Ms R II 27.

[SCARLATESCU, Ion] *[Harmonielehre]* Zu den Wiederholungsaufgaben [Curs de armonie, / Teme repetitoare]
Hîrtie J. E. Protokoll Schutzmarke No. 20, 12 portative, 12 p., st. bună.
Donaţie. Cota — Ms. R II 28

[SCARLATESCU, I. *Das heilige Abendmahl.* [Cina cea de taină] / Versuri Joh. Jak. Rambachă. / Coral pentru cor mixt, / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, 1 / 2 p. ,st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. Caiet-album Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, I.] *Der Herr.* [Domnul] / Versuri Weddingen. / — Datat 1910.
Hîrtie 12 portative, 1 / 2 p., st. bună. în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, I.] *Himmel also auch auf Erden* [Precum în cer aşa şi pe pămînt] [Coral pentru cor mixt. Schiţă în creion] „1 Mai 1919".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 10, 12 portative, 1 p , st. bună
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 66.

[SCARLATESCU, I. *Der Hirten — Lied am Kripplein* [Cîntecul păstorului la ieslă.] / Versuri de Chr. Fr. D. Schubart / Datat „Wien, 2.IX.1910".
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke 12 portative, 4 p., o copie la sfîrşit a textului tradus în româneşte de Mihail Munteanu, st. bună. Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 67.

[SCARLATESCU, Ion] *Höhennacht.* [Miezul nopţii] / Versuri de Barth, del Pero / / Voce şi pian /. Datat „13.4.1920".
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie :I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 59.

SCARLATESCU, I. *Klavier — Variationen über „Ein feste Burg"* / für die Linke Hand, allein. / [Variaţiuni de pian pe „O cetate puternică" pentru mîna stîngă singură]. „Bukarest, 4 und 5 februar 1921".
Hîrtie 6 portative rămase (tăiată), 11 p., st. bună, la sfîrşit o menţiune elogioasă pentru autor, semnată de D. Cuclin.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R I 3.

Scanned with OKEN Scanner

SCARLATESCU, I. *La mijloc de codru des* / Doină / Cuvinte de M. Eminescu /. „Bucureşti Ianuar 1902".
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 5 p., st. bună, dedicată „Poetului A. Vlahuţă", Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 48

SCARLATESCU, I. *Legenda Rhinului.* / Baladă de E. Geihel / [Versurile în limbile germană şi română. Voce şi pian]
Hîrtie 12 portative, 5 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R III 70.

SCARLATESCU, I. *Leise tritt durchs Erdenleben.* [Păşeşte încet prin viaţa pămîntească] / Versuri de P. F. Weddigen. / Coral pentru cor mixt /. Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donaţie : I. Scarlatescu. / Caiet-album / Cota — Ms R III 29.

SCARLATESCU, Johannes. *Lied von scheiden* [Cîntecul despărţirii] / Ein Gedicht von Em. Geibel /
Hîrtie B. C. No. 13, 22 portative, 3 p., st. bună, „Herrn Leo Slezak verehrungsvoll zugeigner". Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 50.

[SCARLATESCU, Ion] Lieder. 4 *Lieder* 1. *Es zieht ein stiller Engel.* Text (Spitta). 2. *Heimwoh.* Text (Eichendorff). 3. *Der Werschwiegene.* Text (Theodor Wehl) 4. *Nachruf.* Text (Gustav Schwab) „30. VIII. 1910, 1.III.1911, 14.IV.1911".
Hîrtie 12 portative, 8 p., st. bună, fiecare datat la sfîrşit, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. [Traducere pe verso] Cota — Ms R III 82.

SCARLATESCU, Johannes. *Lieder. Zwei neue Lieder aus Ruckert's „Liebesfrühling".* „Bukarest, im Dezember 1919 und Februar 1920".
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 7 p. st. bună, semnătura lui Scarlatescu pe foaia de titlu, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 108.

[SCARLATESCU, Johannes] *Mechanische Übung* / [Exerciţiu mecanic] [Piano solo. Schiţe]
Hîrtie 14 portative şi 12 portative, 8 p., st. bună, „14 (27) X. 16".
Donaţie. Cota — Ms R IV 51.

SCARLATESCU, I. *Menuet.*
Hîrtie B. C. No. 13, 12 portative, 5 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci, pe foaia de titlu mai este scris „Zweiter Satz, aus der Zweiten Sonate für Klavier und

Violine : Tempo moderato di Minuetto", dar este șters acest titlu cu creionul albastru.
Donație. Cota — Ms R IV 116.

[SCARLATESCU I.] *Der Mummelsee* [Lacul Mummel] / Ballade v. Aloys W. Schreiber / [Voce și pian] / „Paris, 1900".
Hîrtie Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 6 p., st. bună, Conservatorul de muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 55.

[SCARLATESCU, I.] *Nach Jahren* [După ani] / Versuri de G. Falke, / [Voce și pian] „15 Dez. 1920".
Hîrtie K. U. V., Beethoven Papier No. 31, 12 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R III 17.

SCARLATESCU, I. *Nouveau bréviaire du pianiste.* / Un complément aux exercices de M. Chrisander /. [Noul breviar al pianistului (O completare la exercițiile de M. Chrisander)]
Hîrtie 18 portative, 6 p., st. bună, pe foaia de titlu mai este scris titlul și în limba germană.
Donație. Cota — Ms R IV 109.

SCARLATESCU, I *O Welt, sich hier dein Leben.* [O lume, iată aici viața ta.] / Versuri de P. Gerhard. / Coral pentru cor mixt *f.* Datat 1910.
Hîrtie 12 portative, ½, p., st bună, în volumul Corale.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, I.] *Paralipomena zur Technik des Klavierspiels* [Tehnica pianului]
Hîrtie 14 portative, 16 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 69.

SCARLATESCU, I. *Passionslied* [Cîntecul suferinței] / Versuri de Johann Mentzer. / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910. /
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 29.

SCARLATESCU, Ion. *Praeludium für Streichquartett.* [Preludiu pentru cvartet de coarde] „Buk. Ende Dez. 1918".
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 1, 10 portative, 17 p., st. bună, datat la sfîrșit „28. XII. (10. I.) 1918" și schițe, 10 p., datate „2. XI. 18" „6 (19) XII. 16" „9 (22) XII. 16", „14 (27) XII" toate în creion. Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație, Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 65.

SCARLATESCU, Johannes. *Praeludium in As-dur für Klavier.* [Preludiu în La major pentru pian] „Bukarest, Sept. 1918".
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 7 p., st. bună, dedicat „Fräulein Nadia Chebap der Klavierskünstlerin und freundinverchnungsvöll Zugeeignet", nu corespunde foaia de titlu cu conținutul din interior. În interior schițe în creion pentru o lucrare de vioară și pian, o *Etudă pentru pian solo.*
Donație. Cota — Ms R IV 110.

[SCARLATESCU, Ion] *Prière sans paroles* / pour harmonium ou orgue / [Rugăciune fără cuvinte, pentru harmonium sau orgă] „Jassy, 11 (24) X 1917".
Hîrtie 18 portative, 2 p., st. bună, în creion.
Donație. Cota — Ms R IV 122.

[SCARLATESCU, Ion] *Psalm 126.* / [Cor mixt] „8-10 Mai 1921".
Hîrtie J. E. et Co Protokoll Schutzmarke No 12, 12 portative, 6 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație, București.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 78.

[SCARLATESCU, Ion] *Psalm 131* / (für gemischten Chor) / „Bukar. im Mai 1920".
Hîrtie K. U. V. Beethoven Papier Nr. 32, 14 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație București.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R III 34.

[SCARLATESCU, Ion] *Rondo.* / (Zur Klaviersonate in D moll) / [Pian] „15(28) III 1917".
Hîrtie 12 și 14 portative, 11 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație București.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R III 35.

[SCARLATESCU, Ion] *[Das Röslein]* / [Trandafirașul] / [Voce și pian] /.
Hîrtie 12 portative, 5 p., st. bună, [incomplet].
Donație : Ion Scarlatescu Cota — Ms R III 36.

[SCARLATESCU, Ion] *Scherzo aus der G—dur Sonate* / [Vioară și pian]. Hîrtie J. E. et. Co. Protokoll Schutzmarke No. 20, 12 portative, 12 p., st. bună.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R II 13.

SCARLATESCU, I. *Schubert — Reminiszenzen.* [Schubert — Amintiri] / Valse — Caprice / [Pian solo.] Copie.
Hîrtie 12 portative, 10 p., st. bună, dedicație „An Fräulein Madeleine Cocorescu", Conservatorul de Muzică și Declamație București.
Donație : I Scarlatescu. Cota — Ms R IV 79.

SCARLATESCU, Johannes. *Der seltene Klang.* [Sunetul rar] / Ein Gedicht von Joh. N Vogl. / [Voce și pian] / „Bukar. a. 27 Juni 1920". Copie.

Scanned with OKEN Scanner

Hîrtie B. C. No. 13, 12 portative, 3 p., st. bună, pag. de titlu scrisă semnată și datată de autor și originalul hîrtiei 14 portative, 2 p., datat la sfîrșit ; pe ambele stampila „Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci."
Donație : I Scarlatescu. Cota — Ms R. IV. 80.

[SCARLATESCU, Ion] *Skizzen. Harmonielehre.*
Hîrtie 6 portative, 5 caiete, datate 1921, st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R I 5.

SCARLATESCU, Johannes, *So scheint die Sonn'in Wien.* / Walzerweisen / für Klavier zu zwei Händen / [Așa strălucește soarele în Viena. Melodii de vals pentru pian la 2 mîini] „Bukarest, 14. — 16. Februar 1921".
Hîrtie K. U. V. Beethoven Papier No. 72, 6 portative, 10 p., st. bună, semnătura și data pe pagina de titlu, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R I. 4.

[SCARLATESCU, Ion] *Sonate für Klavier.* / [Mi bemol / major] /
Hîrtie J. E. el Co. Deposé No. 2, 12 portative, 3 p. st. bună.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 37.

SCARLATESCU, I. *Sonate G dur.* / Violina, știmă. / Copie : Al c. Steinhausen.
Hîrtie J. E. et. Co. Protokoll Schutzmarke, 12 portative și hîrtie Beethoven Papier Nr. 30, 10 portative, 17 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 126.

[SCARLATESCU, Ion] *[Sonate G dur]* Erster Satz = 1 / [Vioară și pian]
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 31 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 126

[SCARLATESCU, I.] *Stabat Mater* / No. 1 și No. 3 /
Hîrtie 20 portative. 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 113.

[SCARLATESCU, I.] *[Stabat Mater]* / Quando Corpus d. și Prélude /.
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 14, 16 portative, 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 113.

[SCARLATESCU, I.] *[Stabat Mater]* / [Știmă voce]
Hîrtie 16 portative, 3 p., st. bună, o însemnare în creion „Partie de M. Dall'Orso".
Donație. Cota — Ms R IV 113.

Scanned with OKEN Scanner

[SCARLATESCU, Ion] *Die Stille Wasserrose.* [Nufărul tăcut] / [Versuri de] E. Geibel. [Voce şi pian] / „Buk. a 15/1, 19"
Hîrtie 10 portative, 4 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R II 14.

SCARLATESCU, I. *Studiul armoniei.*
Hîrtie K. U. V. Beethoven Papier Nr. 32, 14 portative. 18 portative şi 12 portative, 98 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 84.

SCARLATESCU, Johannes. *Suite en la majeur für Violon u. Klavier* / I. Prélude. II Pastorale. III Interlude. IV. Gavotte. V. Burlesca. / Violino — solo / Copie.
Hîrtie Beethoven Papier Nr. 30 K. U. V., 12 portative, 11 p., st. bună, însemnări făcute în creion de mîna lui Scarlatescu, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 112.

[SCARLATESCU, Ion] *[Der Tod]* [Moartea] / [Versuri de L. H. Chr. Hölty] / [voce şi pian]
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, st. bună, 2 p.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 87.

SCARLATESCU, Joh. *Todeslust.* / [Versuri] von Eichendorff / [voce şi pian] / „Wien, a 8 Juni, 1909".
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 12, 4 p., st. bună. semnat şi datat pe pag. de titlu, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 88.

[SCARLATESCU, Ion] *Turmwächterslied* [Cîntecul paznicului de turn] [Versuri de] Fr. de la Motte Fouqué / [Voce şi pian] „23.XII (8)I.1916".
Hîrtie 12 portative, 6 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R III 38.

SCARLATESCU,, Ion. Valse / pour la main gauche seule / [vals pentru mîna stîngă] / [Pian] Copie. Jassy 3.X.1916.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — MS IV 89.

SCARLATESCU, I. *Valse—poésie* / Four piano / „Bukarest, 12 Octobre 1918"
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 5 p., st. bună, semnătura şi data pe pagina de titlu, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 90

Scanned with OKEN Scanner

SCARLATESCU, Ion. *Variațiuni asupra unei teme nemțești.* / [Pian solo] Copie Hîrtie Beethoven Papier Nr. 31, K. U. V. 12 portative, 20 p., st. bună, pagina de titlu scrisă de autor. Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 91.

[SCARLATESCU, I.] *Das Vaterunser.* / [Tatăl nostru] / Coral pentru cor mixt. Datat 1919.
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună, în volumul Corale. Vezi si versiunea în creion de la sfîrșitul volumului.
Donația I. Scarlatescu. / Caiet-Album / Cota — Ms R III 29.

SCARLATESCU, Johannes. Wiegenlieder. *Zwei Wiegenlieder.* [Două cîntece de leagăn]. / Für eine Singstimme und Klavier /.
Hîrtie J. E. et Co. Deposé No. 2, 12 portative, 3 p., [numai pag. de titlu], st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 92.

[SCARLATESCU, Ion] *Wilder Ritt* / [Călărie sălbatecă] / [Versuri de] Alexis Aar / [Voce și pian] „W. d. 11/12.902" (?).
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 12, 12 portative, 7 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 92.

SCARLATESCU, Ion. *Wonne der Wehmut* [Voluptatea dorului] / [Versuri de Goethe / [Voce și pian] /. Datat „Wien 23/IV.1899". Copie.
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 3 p., există și un original hîrtie 12 portative, 2 p., datat la sfîrșit, st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație : Ion Scarlatescu. Cota — Ms R IV 93.

SCARLATESCU, I. *Wunderwonne.* [Bucuria minunii] / Versuri de Gottfr. Arnold / Coral pentru cor mixt. / Datat 1910.
Hîrtie 12 portative, ½ p., st. bună, în volumul Corale.
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R III 29.

[SCARLATESCU, Ion] *Zur 2 Suite (Ende April)* [La suita doua (sfîrșitul lui aprilie)] / [Fragment] / [Vioară și pian] /.
Hîrtie K. U. V., Beethoven Papier Nr. 31, 12 portative, 2 p., st. bună
Donație : I. Scarlatescu. Cota — Ms R IV 94.

SCHELETTI, Gh. *Bate ventul.* / Poesia de G. Șerbănescu. / [Voce și pian] Copie Hîrtie J. E. et. Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 26.

Scanned with OKEN Scanner

SULZER, Julius, *Michael der Held.* [Mihail Eroul] / Operă. [Partitură generală], act. I.
Hîrtie 12 portative, 213 p. st. bună.
Donaţie. Cota — Ms R II 34.

SULZER, Julius. *Michael der Held* [Mihail Eroul] Operă. Partitură generală.
Actul III :
Hîrtie 20 portative, 147 p. st. bună.
Donaţie. Cota — Ms R II 34.

STRATT, A. [Dna] *Il faut aimer vous même* / [Trebuie să te iubeşti pe tine] / Poèsie de Thèophile Gautier / pour Chant et Pianoforte /. Copie (?)
Hîrtie 12 portative, 7 p. st. bună, dedicat „A Mademoiselle Carlotta Leria", Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R III 20.

STEPHĂNESCU, G. *Cîntec eroic.* / Versurile de „Alessandri" / [Voce şi pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, pe prima pagină jos semnat „A. Eliade"
Donaţie. Cota — Ms R III 24.

[STEPHĂNESCU, George] *Edmeea.* / *vals.* / *de Durma.* / [Partitură de orchestră]. /
Hîrtie 18 portative, 32 p., st. bună, [incomplet]
Donaţie : G. Stephănescu. Cota — Ms R III 9.

STEPHĂNESCU, Gh. *În munţi.* / „Hora". / Partitură de orchestră / Copie. Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 5, 18 portative, 17 p.. st. bună, Conservatorul de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 28.

STEPHĂNESCU, G. *În munţi.* / „Horă" /. [Ştime de orchestră] Copie. / Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 17 ştime, st. bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 28.

STEPHĂNESCU, G. [eorge] *Melancolie.* / [Pian solo] / Copie. Hîrtie 12 portative, st. bună, 3 p.,
Donaţie : 2631/952. Cota — Ms R IV 22..

STEPHĂNESCU, G. *„Rêverie".* / [Pian solo] / Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie 2630/952 Cota — Ms R IV 31.

STEPHĂNESCU, G. *Visul — In crâng.* / Horă. / [Stime de orchestră] / Copie. Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 2, 12 portative, 30 ştime, st bună, Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 29.

Scanned with OKEN Scanner

STEPHÂNESCU, Gh. *Visul.* / Partiție pentru orchestră. / Copie.
Hîrtie J. E. et Co. Protokoll Schutzmarke No. 6, 20 portative, 30 p., st. bună, Conservatorul de Muzică și Declamație Bucuresci.
Donație. Cota — Ms R IV 29.

TITU, Horia. *Astă nópte* / Romanță. / Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 6.

[WACHMANN, I. A.] *Die Höhle* Soncha oder die 40 Räuber / (Vodevil / partitură generală de orchestră / [incompletă]
Hîrtie 16 portative, 156 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 24.

[WACHMANN, I. A.] *[Fragment dintr-un manuscris original incomplet]*
No. 5, Finale 2 / [Partitură orchestră]
Hîrtie 14 portative, 12 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 37.

WAGNER, Karl Theodor. *Das Lied von der Glöcke* / von Friedrich von Schiller / in Musik gesetzt für Männergesang und Pianoforte, und die Pianofortestimme vollständig orchestriert von Karl Theodor Wagner. [Cîntecul Clopotului / de Friedrich von Schiller / pus în muzică pentru voci bărbătești și pian și știma de pian complet orchestrată de Karl Theodor Wagner] Hîrtie 20 portative, 4 p., st. bună, incompletă, există doar 2 pagini din partitura de orchestră.
Donație. Cota — Ms R III 85.

WAGNER, Karl Theodor. *Nro 6 Entré. Atto 3.* [Partitură de orchestră].
Hîrtie 16 portative, 33 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 25.

WIEST, Julius. *Am auzit și sciu bine.* / Cântec popular transilvănian / aranjat de... Copie.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună, Biblioteca Conservatorului București.
Donație C. 312/1942. Cota — Ms R III 41.

WIEST, Jiulius. *An meine Guitare.* / op. 5 / Gedicth von N. Lenau, / [Voce și pian]
Hîrtie 12 portative, 8 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R III 42.

WIEST, Julius. *Berceuse pour violon avec piano.*
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 96.

Scanned with OKEN Scanner

WIEST, Jules. *[Cadril]* Pian solo. / Nr. 1 Pantalon / nr. 2 Eté / nr. 3 Poule. / Nr. 4 Pastourelle / Nr. 5 Trenio / Nr. 6 Finale / arr. par... Copie.
Hîrtie 10 portative, 9 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R III 43.

WIEST, Julius. *Chant du soir.* [Cîntecul serii] / Pour violon avec accompagnement du piano. / Copie „28 Juli 89".
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R IV 107.

WIEST, Jules. *La Chanson du Troubadour* / [Voce și pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 5 p., st. bună, în creion, Sol major — transpus de pe originalul în Mi b major.
Donație. Cota — Ms R III 84.

WIEST, Jules. *La Chanson du Troubadour* / [Voce și pian]
Hîrtie 12 portative, 5 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R III 84.

WIEST, Jules. *La Chanson du Troubadour* / Paroles françaises par M-elle Hélène Vacaresco. [Voce și pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 5 p., st. bună, plus 2 p., știma voce.
Donație. Cota — Ms R III 84.

WIEST, Julius. *Durch's Eiserne Thor* / Prin pórta de fer / oder Beim Eiserhen Thor. / La pórta de fer /. Copie.
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună, în creion.
Donație. Cota — Ms R II 21.

WIEST, Julius. *Gusla.* / Poesia A. Macedonsky / Voce și pian / Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 19.

[WIEST, Julius] *Hora Michail.* / Dans român / pentru piano. / Copie.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună. „Dedicat Domnului Michail C. Theodorescu".
Donație. Cota — Ms R II 20.

WIEST, Julius. *Hora Națională* / pentru pianoforte / n. 1 / Copie.
Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R III 62.

WIEST, Julius. *Hora Odobești.* / Dans român / Pian solo /. Copie.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st bună.
Donație. Cota — Ms R II 22.

Scanned with OKEN Scanner

WIEST, Julius. *Hora Poiana-Lungă.* / Dans român / [Pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R II 18.

[WIEST, Julius] *Hymne international* [al Crucii roşii] [Textul de Bergamenter, G.] [partitură] Copie.
4 p. st bună cu textul în limbile franceză, germană,, engleză, italiană, română.
Donaţie.
Cota — Ms R III 73.

[WIEST, Julius] [*Hymn*] / Pentru fanfară / Part. generală. Copie de Emil Lehr.
Hîrtie 16 portative, 4 p., st. bună, la sfîrşit o amplă menţiune de transcriere în La bemol major din Sol bemol major, semnată de „cumnatul tău E. Lehr".
Donaţie.
Cota — Ms R III 44.

WIEST, Julius. *Lens.* / Lied für eine Singstimme / mit Begleitung des Pianoforte. / Gedicht von Nicolaus Lenau. /
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R IV 70

WIEST, Julius.' *Nana.* / Mazurka-Sérénade. / [Piano solo] Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R IV 105.

[WIEST, Julius] *Nocturna* : [Pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 ½ p., st. bună, în creion.
Donaţie.
Cota — Ms R III 65.

[WIEST, Julius] [*Piesă fără titlu, Andantino, în La major, formă mică, vioară şi pian.]*
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R IV 106.

[WIEST, Julius] *[Piesă pentru pian]* Copie.
Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună
Donaţie.
Cota — Ms R II 23

[WIEST, Julius] [*Piesă* / Pian solo] Copie. (?)
Hîrtie 12 portative, 4 p , st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R II 12.

[WIEST, Julius] [Pian solo] Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R III 25.

Scanned with OKEN Scanner

[WIEST, Julius] *Rondo F dur.* / [Pian solo. Incomplet] Copie.
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 10.

[WIEST, Julius] *Rondo Speția II* [Pian solo. Incomplet] Copie.
Hîrtie 12 portative,, 2 p., st. bună,
Donație. Cota — Ms R II 9.

WIEST, Julius. *O sanctissima / Chant* religieux / [Canto și pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R. III 64.

WIEST, Julius. [*O sanctissima*] / Voce și pian /
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota Ms R IV 103.

[WIEST, Julius și WIEST, Ludwig] [*Schițe*]
Hîrtie 16 portative și 8 portative, 6 p., st. bună, penultima pagină Ludwik Wiest.
Donație. Cota — Ms R III 87.

[WIEST, Julius] *[Schiță pentru pian, incompletă]* Copie.
Hîrtie 12 portative, 1 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 11.

[WIEST, Julius] *Sĕrba în căruță* / Pian solo / Copie.
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună, „Bréza de Sus, scris de la Ion Părăuț".
Donație. Cota — Ms R II 29.

WIEST, Julius. *Solo per Violino con accompagnamento di piano, op.* 5 (1872)
Copie.
Hîrtie 9 portative, 10 p. + 28 p. — 10 lieduri — totul legat într-un caiet, st. bună.
Donație Cota — Ms R II 30

WIEST, Julius *Somnoróse păsărele. / Romanță* / Pentru voce / Poesia de M. Eminescu / [voce și pian] Copie.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota— Ms R III 63.

[WIEST, Julius] *[Te-am văzut plîngînd]* / Voce și pian /. Copie.
Hîrtie 14 portative, 4 p., st. bună.
Donație. Cota — Ms R II 31.

WIEST, Julius. *Une fleur pour réponse* [O floare ca răspuns] / Vals / [Piano]
Hîrtie 12 portative, 11 p., st. bună, foaia de titlu ștearsă.
Donație. Cota — Ms R III 61.

Scanned with OKEN Scanner

WIEST, Jules. *Une nuit d'Avril* (O noapte de Aprilie) / Valse pour piano /. Copie. Hîrtie 10 portative, 8 p., st. bună, „Dédiée à M-elle Marie C. Theodorescu à l'occasion de son mariage avec M-r Le Sous-Lt. B. Diamantesco". Donaţie.
Cota — Ms R II 32.

WIEST, Julius. *Vergänglichkeit* [Nestatornicie] / Lied für eine Singstimme / Gedicht von Nicolaus Lenau. /
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R IV 104.

[WIEST, Julius ?] *Vollblut Polka* / [Pian solo]. Copie.
Hîrtie 10 portative, 3 p., st. bună
Donaţie.
Cota — Ms R III 79.

WIEST, Julius. *Wiegenlied*. [Cîntec de leagăn] / Voce şi pian /.
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R III 56.

WIEST, Julius. *Wozu ?* [Pentru ce] / Lied für eine Singstim[m]e mit Begleitung der Pianoforte /.
Hîrtie B. et II. Nr. 2 A, 14 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R IV 71.

[WIEST, Ludwig] *Doina*. / Pian solo /.
Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R III 57.

[WIEST, Ludwig] *Fantasie Jianu* [Fantezie din Jianul] (Ştima de violină).
Hîrtie 12 portative, 3 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R III 60.

WIEST, Louis sen. *Hora*. [Pian solo]
Hîrtie 8 portative rămase (tăiată), 1 p , st. bună
Donaţie.
Cota — Ms R I 6.

[WIEST, Ludwig] *Te iubesc*. [Pian solo]
Hîrtie 12 portative, 2 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R II 17.

ZAMBANU, Ion. *Odorul meu*. / Mein Schatz. Vals pentru piano /. Copie. Hîrtie 12 portative, 10 p., st. bună.
Donaţie.
Cota — Ms R III 59.

ZAMBANU, Ion. *Marşul Transilvaniei* / Versuri de Constantin Rădulescu / [Voce şi pian]. Copie „22 Septembrie 1892".

Hîrtie 12 portative, 4 p., st. bună, „Dedicat studenţilor Universitari cu ocazia Congresului din Roman ţinut în Septembre 1884". Şters cu creion roşu de la „cu ocazia..." De asemenea, şters cu creion roşu „Cănt popular".
Donaţie. Cota — Ms R III 58.

ZIRRA, Al. [exandru]. *Luceafărul* / (M. Eminescu) / Adaptat pentru scenă şi muzică în patru părţi". / „(Mai 2-1911, Milano-Iaşi Ianuarie 1912)".
Hîrtie 24 portative, 134 p., st. bună. ştampila Biblioteca Conservatorului de Muzică şi Declamaţie Bucuresci.
Donaţie. Cota — Ms R IV 130.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

La présente étude s'occupe du fonds musical de manuscrits se trouvant à la bibliothèque du Conservatoire „C. Porumbesco" de Bucarest.

Ne disposant pas, dans le passé, des fonds matériels spéciaux nécessaires aux acquisitions, la biblothèque s'est bornée — en ce qui concerne les manuscrits — aux seules donations : de la part du Ministère de l'Instruction Publique, des professeurs et élèves du Conservatoire et de diverses personnes privées étrangères à l'institution.

La réorganisation de la bibliothèque du Conservatoire sur des critères de classification décimale internationale, l'ordonnancement des fonds selon les nomenclatures des bibliothèques de spécialité de l'étranger ainsi que l'assurance d'un local correspondant et l'encadrement d'un personnel de haute qualification professionelle ont permis, entre 1964—1966, la vérification de tout le fonds de manuscrits musicaux. A cette occasion on a découvert des ouvrages inédits d'une valeur exceptionelle, certains ayant plus de 70-80 ans depuis la date de leur mise on dépôt.

L'auteur détache certains aspects généraux qui ressortent à un coup d'oeil d'ensemble, laissant aux chercheurs de l'avenir la possibilité d'approfondir l'étude des pièces signalées dans le catalogue annexe. Le fonds documentaire comprend des ouvrages de caractère artistique, des ouvrages de caractère didactique ainsi que des recueils et des harmonisations de folklore.

Le matériel de caractère artistique occupe sans doute une place importante dans la balance de valeur du fonds de manuscrits de la Bibliothèque du Conservatoire ; anssi, l'auteur accorde dans son étude, une attention toute particulière aux ouvrages médits.

L'étape de valorisation artistique et scientifique du fonds documentaire réalisera les efforts d'identification, de classification, de mise en catalogue et de signalement fournis ces dernières années par les bibliographes du Conservatoire travail qui se trouve réalisé dans le catalogue qui accompagne f'étude, mettant à la place requise ce patrimoine artistique national.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

		Pag.
Petre Brâncuşi	Muzica românească de azi — Sinteze şi perspective —	3
Theodor Balan	Florica Musicescu	21
Pavel Apostol	Muzica — proces de cunoaştere	43
Ştefan Niculescu	Eterofonia	63
Emilia Comişel	Genurile muzicii populare româneşti — Doina	79
Eugenia Cernea	Contribuţii la studiul modurilor în cîntecul popular din Bihor şi Valea Almăjului	123
Nicolae Parocescu	George Breazul educator	153
Luminiţa Vartolomei	Procedee polifonice în Invenţiunile la 2 şi 3 voci de Bach	187
Ştefan Lakatoş	Concerte Enescu la Budapesta	277
Meline Poladian-Ghenea	Elena Asachi	241
Viorel Cosma	Manuscrise muzicale româneşti în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti . .	267

Bun de tipar 22.12.69 Coli de tipar 19,5

Tiparul executat sub comanda nr. 652 la Întreprinderea Poligrafică „Tiparul", Str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11 București ;
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

PETRE BRÂNCUŞI

THEODOR BĂLAN

PAVEL APOSTOL

ŞTEFAN NICULESCU

EMILIA COMIŞEL

EUGENIA CERNEA

NICOLAE PAROCESCU

LUMINIŢA VARTOLOMEI

ŞTEFAN LAKATOŞ

MELINE POLADIAN-GHENEA

VIOREL COSMA

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA
SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

Lei 22,50

Scanned with OKEN Scanner